

أحمد شرجي

سيمبولوجيا الممثل

الممثل بوصفه علامة
وحامل للعلامات



سيمولوجيا المُمثِّل



صفحات للدراسات والنشر
سورية - دمشق - ص.ب 3397
هاتف: 00963 11 22 13 095
تلفاكس: 00963 11 22 33 013
جوال: 00963 933 41 81 81
الإمارات العربية المتحدة - دبي - ص.ب: 231422
موبايل 00971 528 442 942
www.darsafahat.com - info@darsafahat.com
الإشراف العام: يزن يعقوب



دار ومكتبة عدنان
طبع - نشر - توزيع
بغداد - شارع المتلبي - بناية المكتبة البغدادية
079017853386 - 07707900655
07901312029 - 07813515055
Email: yaserbook@yahoo.com



أفكار للدراسات والنشر
سورية دمشق ص ب 3397
هاتف 00963112258243
ايميل: afkar2011@gmail.com

سيمولوجيا الممثل

الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات

أحمد شرجي

الطبعة الأولى 2013

عدد النسخ 1000 عدد الصفحات 192
الإخراج الفني والتصميم دار صفحات

الترقيم الدولي:

ISBN 978-9933-493-11-4

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه
أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله
بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق
من الناشر.

أحمد شرجي

سيمولوجيا الممثل
الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات

2013

الإهداء

إلى شخصين أثّر فيّ رحيلهما، ولم أستطع أن أودّعهما،
الأول بسبب المنفى، والثاني بسبب الدراسة:
إلى أبي الحاج شريجي سدخان مالح،
الذي خانه العهد باللقاء، فغادر بلا وداع، ودّعنا بعضنا بعضاً عن بُعد، بعد سنوات
طوال من البعاد، إليك - أيها الزاهد - هذا الجهد.
وإلى:
السيدة الفاضلة Tiny Verstappen، شاءت المصادفات أن أودّعها - أيضاً - عن بُعد،
أثناء وجودي بالمغرب، لم ولن أنسى تشجيعها ومساندتها لي.

Aan:

Aan haar as, uitgestrooid op het gras in een tuin in het Zuiden.

Daaruit groeit een bos van intimiteit en liefde.

Nu slaapt ze met rust en respect

المحتويات

5	الإهداء.....
9	المقدمة.....

الفصل الأول

11	السيمولوجيا.....
13	مدخل.....
16	1-الأصول والبدايات :.....
22	2- السيمولوجيا.....
26	3-فيرديناند دوسوسير.....
32	4-شارل ساندرس بورس.....
36	5-مادية العلامة.....

الفصل الثاني

43	سيمولوجيا المسرح.....
45	مدخل :.....
52	1-سيمولوجيا المسرح.....
69	2-سيمولوجيا النص الدرامي :.....
80	3-سيمولوجيا الإرشادات المسرحية.....
88	4-الشخصية.....

الفصل الثالث

97	سيمولوجيا الممثل
99	مدخل :
105	1-الممثل
113	2-الممثل في المسرح الأغريقي.....
127	3-دينس ديديرو.....
138	4-قسطنطين ستانسلافسكي
151	5-فيسقولود مايرهولد
164	6-برتولد بريشت
175	مفتتح أشبه بالخاتمة.....
181	البيبلوغرافيا المصادر والمراجع :

المقدمة

انفتح المسرح - بشكل واسع - على المناهج النقدية الحديثة والعلوم الإنسانية، وعلى مشارب مختلفة، منذ اكتشاف الضوء في القرن الثامن عشر، وكذلك الثورة الرمزية الهائلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ساهم الانفتاح بتخليص العرض المسرحي من كلائشية الواقعية والطبيعية. وأصبح الرمز والتميز أحد الدعائم الرئيسة التي يستند إليها المسرح، على مستوى النص والعرض.

لقد أحدثت البنيوية والعلوم الإنسانية تطوراً مهماً على مستوى الأدب، مما انعكس ذلك على تطور المسرح أيضاً، من خلال طروحات مدرسة (براغ) للسيمياء في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ بدأ معها يُنظر إلى العرض المسرحي بوصفه منظومة علامات، يشكّل مجموعة أنساق بصرية ولغوية، تعمل بالتجاور، وكذلك بدأ الحديث عما يُسمّى اليوم بـ (سيمولوجيا المسرح).

وإن الممثل يجسّد علامة قائمة بذاتها. تعمل بنظام الإنابة مرة، ومرة أخرى تمثل نفسها. لأن الممثل (شخصاً)، يكون أيقونة اجتماعية، لكنه على المسرح، يكون علامة، بوصفه نموذجاً لشخصية حياتية، والشخصية علامة على الخشبة.

وهذا يقودنا إلى سؤال جوهري هو: هل وُصف المُمثل بالعلامة مع طروحات حلقة (براغ)؟ أم أنه علامة منذ بدأ المسرح عند الإغريق؟ ومحاولة الإجابة عن السؤال المحوري الرئيس الآتي: وهل إن المُمثل علامة في العرض المسرحي؟ وإن كان كذلك، فكيف اشتغل سيمولوجياً؟ هذا ما سيحاول هذا الكتاب تناوله ودراسته في فصوله.

الكشف عن الوظيفة العلاماتية للمُمثل داخل العرض المسرحي، كذلك وظيفة المُمثل المزدوجة، بوصفه علامة وحاملاً للعلامات، وما تفرضه هذه الازدواجية من عملية بحثية في الاشتغال.

وسيرسم الكتاب له هدفاً محدداً في الكشف عن اشتغال المُمثل / العلامة، في العرض المسرحي، وبالتوقف عند حدود النظريات التمثيلية (ستتحدث عنها بوصفها عرضاً مسرحياً) التي ساهمت بتطور المُمثل والعملية التمثيلية، وأهمية تلك النظريات عبر منتخبات مقصودة. تتبع تطور المُمثل\العلامة، في العرض المسرحي، كيفية اشتغاله في النظريات التمثيلية، لأن صيغة العلاقة في الواقع بين (الدال / المدلول)، يمكن أن تطبّق على أي وسيلة اتصال حياتية أو فنية، ما يتيح لنا المعالجة سيمولوجياً لخطاب المُمثل وإحالاته، داخل المنظومة العلاماتية. ويُعدّ هذا الكتاب حفرًا نظرياً في النظريات التمثيلية، لتتبع وضعية المُمثل، وقد اختار الكاتب النظريات التي ساهمت بتطور فنّ المُمثل.

أحمد شرقي

الفصل الأول

السيمولوجيا

مدخل:

اقتُرنت سيميولوجيا المسرح بطروحات مدرسة (براغ) في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي؛ حيث بدأ النظر إلى العرض المسرحي، بوصفه منظومة علامات، والمُمثل بوصفه علامة، وبما أن السيميولوجيا منهج لتحليل النص والعرض، فقد خضع العرض المسرحي - بمجمل عناصره - لتلك المنهجية، ومنها المُمثل، فلقد سلّطت دراسة (يان موكاروفسكي) المبكرة الضوء على أهمية كل ما يصدر عن المُمثل، من خلال تحليله إيماءات وإشارات (شارلي شابلن).

يؤكد تاديوز كاوزان T. Kowzan، على ريادة مدرسة براغ، بما يُسمّى اليوم بـ (سيميولوجيا المسرح)، ويستند بذلك لطروحات أعضاء المدرسة.

لكن؛ يري فلتروسكي Jan Murkarovsky فَنَد كل ذلك بدراسته (سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها)، و"الحقيقة أن مفهوم المسرح - كمنظومة من العلامات - هو مفهوم قديم جداً. وعليه، فإذا كان تاريخه لم يُدرَس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيميولوجيا المسرحية المعاصرة استلهمت في البداية علم

اللسانيات العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسيمولوجيا الفن⁽¹⁾، وأشار فلتروسي، إلى أن القديس أوغسطين، كان أول من أشار إلى العلامة، من خلال الإيماءات والإشارات في عمل المهرجين آنذاك.

وبما أن الممثل أهم عنصر في العملية المسرحية؛ فإنه يمثل العلامة الأكثر وضوحاً، ويمكن قراءته من دون عناء، إزاء حضوره المادي المحسوس على خشبة. فقد احتفظ الممثل بسلطته المادية داخل العرض المسرحي، منذ المسرح الإغريق، إلى الآن، بقوة إحساسه ومشاعره، وكذلك وظيفته - وسيطاً - بين العرض والمتفرج. على الرغم من التطور الهائل في المسرح، ومحاولات تهميشه وإقصائه، خاصة في مسرح القرن العشرين، ظل مهيمناً على خشبة.

هنا نصل إلى السؤال الأداة المهمة لتحوّل فرضيتنا المخصصة.. والسؤال هو: هل يمثل الممثل علامة في العرض المسرحي، منذ أن تعرّفنا على المسرح عن طريق التراجيديات اليونانية؟ وسنحاول الإجابة في هذا الكتاب عن السؤال الآتي: هل إن الممثل علامة في العرض المسرحي؟ وإن كان كذلك، فكيف اشتغل سيمولوجياً؟ والذي نجده جوهر اشتغال حفرنا المعرفي داخل نظريات التمثيل الكبرى. وقبل الشروع بالإجابة عن السؤال لابد أن نعرف معنى العلامة. والأخيرة عرفها معجم المصطلحات الأساسية في علم

¹ - فلتروسي، يري، سيمولوجيا تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في المسرح والسيمولوجيا، منشورات سليكي أخوان، ط1، 1995، ص29.

العلامات، بأنها "أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو "تنوب" عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها"⁽¹⁾. وفي المعجم الفلسفي هي "رمز أو حركة للدلالة على أمر ما، واللغة نسق من الإشارات، وتسمى علامة"⁽²⁾. وعند عالم الأنثروبولوجيا أشلي مونتاجو Ashley Montagh هي " (دلالة ملموسة) امتلاك معنى كامن محدد. ومشابه تقريباً هذا هو الحال؛ (افعل شيئاً حيال ذلك)"⁽³⁾.

وعرفها باتريس بافيس Patrice Pavis مسرحياً، بإيحاء سوسوري: "تُعرف العلامة المسرحية كتوحد بين دال ومدلول، وبشكل أكثر تحديداً؛ هي "أصغر وحدة حاملة لمعنى ناتج عن تأليف بين عناصر الدال وعناصر المدلول، هذا التأليف يوحد دلالة العلامة"⁽⁴⁾.

ونعرفها تعريفاً إجرائياً، يتفق مع ما نريد الوصول إليه، فالعلامة: هي نتاج عملية شراكة اشتغالية ما بين الدال والمدلول، تمثل ذاتها، وتنوب عن شيء آخر غيرها.

¹ - تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكِر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002، ص 197.

² - المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، 1983، ص 14.

³ - Encyclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/129024/communication/21928/Signals#ref=ref384017>.

⁴ - patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris ,2009, 324 .

1- الأصول والبدايات:

شكّل ظهور المنهج البنيوي في بداية القرن العشرين على يد العالم السويسري فيردناند دو سوسير F. De Saussure ثورة علمية كبرى في العلوم الإنسانية، تجاوزت دراسة اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية في حياة الإنسان، مؤسساً - بذلك - علماً جديداً، أطلق عليه (علم السيمولوجيا La sémiologie). ويعود أصل المصطلح إلى اليونانية؛ حيث Sêmeion تعني علامة، وLogos الذي يعني الخطاب. ونجد تسمية هذا العلم مستعملة - كذلك - على شاكلة مصطلحات أخرى؛ مثل علم الاجتماع Sociologie، وعلم الأديان Théologie (اللاهوت)، وعلم الأحياء Biologie، وعلم الحيوان Zoölogie... إلخ، وبامتداد أكبر لكلمة Logos العلم، يكون تعريف السيمولوجيا بأنها علم العلامات، على حدّ تعبير دو سوسير⁽¹⁾.

تكشف لنا الأصول اليونانية للمصطلح على مدى شيوع استخدام جذوره في الفلسفة اليونانية القديمة، فلقد اهتمّ فلاسفة اليونان بالعلامات وإشكالية المعنى والتأويل. ويرجع الإيطالي (أمبرتو إيكو)⁽²⁾ مراحل استخدام المصطلح إلى أربع مراحل:

- إلى الرواقين "stoiciens"، وهم أول من قال بأن للعلامة Signe وجهين: دالّ ومدلول

.Signifiant-Signifite

¹ - يُنظر برنار توسان، ما هي السيمولوجيا؟، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، 2000، ص 9.
² - أمبرتو إيكو (1932) سيميائي وروائي إيطالي. سعى في كتابه نظرية السيميائية (1976) على المزج بين منظور هيلمسليف البنيوي وسيميائية بورس المعرفية التفسيرية. ابتكر مصطلحات كـ سيرورة المعنى اللامتناهية، ومفهوم تنالي التأويل، النصوص المغلقة، وفك التشفير المُستبعد. (بإيجاز عن أسس السيميائية، سبق ذكره).

- إلى القدّيس الجزائري (الأصل) أوغسطين^(١) الذي يعدّه إيكو أول مَنْ طرح سؤال: ماذا يعني أن تُفسّر ونُؤوّل؟

- إلى العصور الوسطى، التي اتّسمت بكونها حقبة التأمل بالعلامات واللغة.
- أما المرحلة الرابعة فقد تمّ فيها تشطّي نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والإنكليز في القرن السابع عشر^(٢).

وينبغي - بعد ذلك - القول: إنّ إرجاع المصطلح إلى قدماء فلاسفة اليونان، لم يحدّ من اختلاف التسمية في الثقافات الأخرى بعد شيوع علم السيميولوجيا في القرن العشرين، فالناطقون بالفرنسية يتداول معظمهم مصطلح (سيميولوجيا La sémiologie) الذي أطلقه سوسير، بينما نجده عند الناطقين بالإنكليزية (سيميوطيقا Semiotics)، والذي استعاره بورس CHS. Peirce من جاك لوك Johan Locke الذي أصدر كتابه (مقال حول الفهم البشري 1890)، وأطلقه بورس في نظريته حول العلامات، ثم دونه أتباعه، وأشاعوه.

ولكن؛ على الرغم من هذه الاختلافات في استخدام المصطلح، التي مصدرها مريدو كلّ من سوسير وبورس، كما ذكرنا سابقاً، بين المشتغلين في علم السيميولوجيا، كان هناك قاسم مشترك بينهم جميعاً "فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل تمثل أولهما في أن موضوع

^(١) - القدّيس أوغسطين 354-43 م، لاهوتي وفيلسوف كاثوليكي. يُعدّ كبير مفكري النصرانية في عهودها الأولى. اعتنق النصرانية عام 386، ودافع عن الكنيسة دفاعاً قوياً. حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطوني وبين العقيدة النصرانية. أشهر آثاره سيرة حياة ذاتية بعنوان اعترافات Confessiones حوالي عام 400 م ومدينة الله De Civitate Dei 426-413. (بايجاز عن معجم أعلام المورد، منير بعلبكي، دار الملاين، بيروت، ط1، 1992).
^١ - المناصرة، عز الدين، في، السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، مجموعة باحثين، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، عام 2008، ص26.

السيمائيات هو العلامات، وأن الموضوع الثاني يتجلى في أن هذه العلامات تشتغل بوصفها نسقاً شكلياً⁽¹⁾.

لعل الاختلاف الأكبر بين الباحثين تجلّى في كيفية توظيف المصطلحين، بوصفهما مترادفين، فمنهم من جعل السيمولوجيا تتضمن (السيموطيقا)، والآخر جعل السيموطيقا تستوعب السيمولوجيا.

فأصحاب الرأي الأول وجدوا في السيمولوجيا العلم الذي يدرس كل الأنساق العلاماتية، ومصطلح السيموطيقا لتحديد تلك الأنساق، معلّين ذلك بأن اللغة هي سيموطيقا، وكذلك الإيماءة.

وجد أصحاب الرأي الآخر أن السيموطيقا أكثر عمومية من السيمولوجيا؛ لأن السيموطيقا تهتم في كيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني بشكل عام، سواء كان ذلك مقصوداً، أم غير مقصود، بينما السيمولوجيا تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في قطاعات محددة؛ كالسينما والمسرح والأدب. وقد تبنّى هذا التصور الباحث ميتز كرستيان Christian Metz (1931-1993)⁽²⁾ الذي اقترح أن يخصّص مصطلح سيموطيقا البورسي للنظرية السيمائية العامة، ويخصّص مصطلح السيمولوجيا السوسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة؛ بينما نجد الإيطالي أمبرتو إيكو قد ميّز بين المصطلحين على وفق مرجعيتهما لعلم اللسان، "فالسيمولوجيا تميل

¹ - العماري، محمد التهامي، حقول سيمائية، إعداد وتر، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007، ص11، وما بعدها.

⁽²⁾ - ألسني فرنسي وسيمائي بنيوي تأثر - على وجه الخصوص - بهيلمسييف ولا كان، ركّز ميتز على سيمائية الأفلام، وخاصة في ما يتعلّق بالشفيرات السينمائية. (بإيجاز عن أسس السيمائية).

- في نظره - إلى استعارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها، وإجراءاتها المنهجية، لتعمّمها على ظواهر إنسانية، في حين تجنح السيميوطيقا إلى الاستقلال من علم اللسان، واصطناع مفاهيمها الخاصة بها⁽¹⁾.

وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات التي سببتها طروحات العالمين اللغويين فيرديناند دو سوسير الأوروبي، وشارل شاندريس بورس عالم المنطق الأمريكي، فإنهما يجهلان بعضهما بعضاً؛ حيث كان كل واحد منهما يعمل بعيداً عن الآخر من أجل تطوير نظريته. وعلى الرغم من أن دو سوسير لم يعمّر طويلاً، لكنه نجح في التوصل إلى نتائج أكثر عمقاً في مشروعه اللغوي. وما وصلنا منه هو مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته، حاله حال سقراط. فلم يكتب أبداً، لكن "تلامذته ومساعدوه الأقربون؛ شارل بالي وجورج سشهاي، هما اللذان جمعاً تسجيلاتهما الخاصة من خلال محاضرات أستاذ جنيف وبعض الوثائق التي عُثِرَ عليها بعد وفاته هنا وهناك لتصنيف الكتاب المشهور: "محاضرات في علم اللسان العام" الذي يظهر لأول مرة سنة 1916⁽²⁾. وقد كان لنشر هذا الكتاب أثر مهم في تحطيم النظريات الفينولوجية القديمة، وأخذت تخصصات عديدة فلسفية وأدبية واجتماعية، وكذلك جنسيات متعدّدة ومختلفة، فرنسية، أمريكية، روسية، دهماركية، ألمانية، تهتم باللسانيات كعلم وليد جديد، يميّط اللثام عن ماهية الظاهرة اللسانية؛ حيث كانت مفاهيم الدال والمدلول والمرجع، بوصفها مفاهيم ضد تكاملية اللغة ككلام، واعتباطية الدليل، لأنها "أول مرة تدرس اللغة من جانبها الشكلي

¹ - التهامي، مصدر سابق، ص ص 12-13.

² - توسان برنار، مصدر سابق، ص 39.

الصوري، وفي تكامل المادة الصوتية اللسانية بدلالة اللغات، ثم تجاوز الثنائية الكلاسيكية "الجوهر - الشكل" لفائدة نظرية، تحيط - من قريب - بحقائق العلاقة بين شكل التعبير ومحتوى التعبير...⁽¹⁾.

لم يكن علم السيمولوجيا علماً متكافئاً مع دو سوسير. قد يكون ذلك راجعاً لسنوات عمره القصيرة (عاش 56 عاماً)، لكنه تنبأ بولادة علم مستقل هو (السيمولوجيا Sémiologie)، انطلاقاً من أن "اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن أفكار، ومن هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية، وعلى الرغم من هذه المماثلة، تبقى اللغة أهم الأنظمة. ولذلك يمكن أن نؤسس علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكّل هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيمولوجيا Semions، علامة باليونانية، وسوف يكون علم اللغة Linguistique قسماً من السيمولوجيا"⁽²⁾.

وسعى دو سوسير لتأسيس علم مستقل، يدرس مختلف الظواهر الإنسانية، وما اللغة إلا جزءاً منها، لهذا "يمكن تصوّر علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وسيشكّل جزءاً من السيكلولوجيا الاجتماعية، ومن ثم؛ جزءاً من السيكلولوجيا العامة، وسنطلق عليه اسم السيمولوجيا Semions، وسيعرّفنا هذا العلم بماهية العلامات، والقوانين التي تحكمها. لكن هذا لن يمنعه من الحق في الوجود، وموقعه محدّد سلفاً"⁽³⁾.

¹ - نفسه، ص39.

² - المناصرة، مصدر سابق، ص33.

³ - التهامي، مصدر سابق، ص6.

نستشف من هذا أن سوسير قد مهّد للنظرية السيميائية، وقد وضع أرضيتها الخصبة للباحثين من بعده. وتطوّرت النظرية السيميائية وفق ما طرحه سوسير، الذي كان بمثابة الأفق الذي يتحرك فيه هذا العلم الجديد، من خلال انفتاحها على دراسة الظواهر الإنسانية المختلفة، وكذلك دراسة اللغة صورياً، أكثر من كونها لغة تخاطب. تنبأ (سوسير) بإمكان ولادة علم يدرس العلامات باختلاف أنساقها. ولا يقتصر هذا العلم على علم اللسانيات حسب، بل يكون علم اللسانيات فرعاً منه. والبحوث التي تدرس السيميولوجيا لاحقاً، يمكن أن تطبق في مجال اللسانيات. وإذا كانت السيميولوجيا تحتضن اللسانيات على مستوى الموضوع، كما يذهب سوسير، فإن اللسانيات قدّمت منهجاً للسيميائيات تسير وفقه، بوصف اللسانيات هي الأرضية، التي تأسست عليها النظرية السيميائية.

ويعدّ سوسير علم اللسان النموذج الذي ينبغي على السيميائيات أن تسير على منواله. لهذا؛ نجد اللغة تحتل مكانة متميزة في أنظمة العلامات، ويذكر سوسير "...أن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقّق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية، ولهذا السبب، فإن اللغة - وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً - هي أكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية. ومن هذا المنطلق؛ يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات، بالرغم من كونها نسقاً خاصاً، فحسب"⁽¹⁾.

¹ - التهامي، مصدر سابق، ص16.

2- السيمولوجيا

لا يغفل أحد من المشتغلين بالسيمولوجيا الدور الريادي للسويسري دو سويسر، على الرغم من اختلاف استخدام المصطلح بين مستعمليه، فالناطقون بالفرنسية كانوا قد أشاعوا استخدام (السيمولوجيا) نسبة إلى معلمهم دو سويسر، والناطقون بالإنكليزية استخدموا "السيميوطيقا" نسبة إلى الأمريكي بورس، حتى شاع استخدام مصطلح السيميائية في وقتنا الحاضر، بوصفه مصطلحاً أعم وأشمل، ويدرس كل الحقول الإنسانية، بعد أن اتسمت اشتغالاتهما الأولى في التعريف الأساس للإشارة، خاصة بالنسبة لـ "دو سويسر".

وقد طوّر بورس صناعات منطقية مفضلة لأنماط الإشارات. وهكذا أصبحت الأرض ممهّدة للبحوث السيميائية بتعريف الشيفرات والاصطلاحات التي تنظم العلامات، وأيضاً تطبيقها. والسيمولوجيا - كما عرّفها قاموس أكسفورد - هي "علم دراسة العلامة (sign) ونسقتها.... المفهوم مُستمدّ من سويسر، ويُنظر إليه على أنه مزيج من الدال (العنصر المادي والصوت أو العلامات على الورق)، والمدلول (المفهوم في حالة اشتراكه مع الدال)، والاثنان متلازمان وموصولان معاً كقطعتي ورق"⁽¹⁾.

انطلق مشروع دو سويسر السيمولوجي الذي بشر به في عام 1894 من اللغة، ما سيؤدّي إلى علم جديد، سيطلق عليه السيمولوجيا، وسيدرس هذا

¹ - Marshall, Gordon, Oxford Dictionary of Sociology, 2nd Edt. , Reading, England, 1998, P. 59.

العلم دور العلامات كجزء من الحياة الاجتماعية، وكذلك سيكون جزءاً من علم النفس. وسيقوم هذا العلم بدراسة الطبيعة والقوانين التي تحكم العلامة، وليس هناك ما هو أفضل من دراسة اللغة لإظهار العملية السيميولوجية.

بينما كان بورس - وهو بعيد عن أوروبا، في الضفة الأخرى من العالم - يشتق مصطلحاته من جون لوك Johan Locke. منطلقاً في مشروعه، من المنطق، الذي أطلق عليه (الدستور الشكلاني للإشارات)، وجد أن المنطق "بالمعنى الواسع للكلمة.... تسمية أخرى للسيمياء" Sémeiötike الدستور شبه الضروري والشكلاني للإشارات. وعندما أصف الدستور بأنه "شبه ضروري" أو شكلاني، أعني أننا نطلع على سمات الإشارات في أثناء اكتساب المعرفة... وتقودنا سيورة لا أعترض على اعتبارها تجريداً، إلى طروحات، تتميز بأنها تحتل الخطأ، وهي كذلك، بمعنى من المعاني، غير ضرورية أبداً من ناحية ما يجب أن تكون عليه سمات كل الإشارات التي يستخدمها عقل "علمي"، أي عقل يستطيع أن يتعلم بوساطة التجربة"⁽¹⁾.

نستنبط من هذا التعريف أن المنطق ما هو إلا تسمية أخرى للسيمياء، مستنداً إلى الشمولية التي يتمتع بها علم المنطق، بالمعنى الواسع للكلمة، والسيمياء تمتاز بهذه الشمولية أيضاً، نظراً لكونها تدرس كل العلامات التي تحيط بالإنسان، وأيضاً العلامات التي تصدر منه. وقد اختزل أمبرتو إيكو هذا المفهوم بتعريفه للسيمياء بالقول: "تُعنى السيميائية بكل ما يمكن

¹ - تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008، ص30.

اعتباره إشارة"⁽¹⁾. وهذا الاختزال فكّ لنا الالتباس في فهم ماهية السيمولوجيا، ووظيفتها، وحتى حياديتها من المفهوم الدلالي، كونها تهتمّ بكل ما نعدّه علامة، مهما كان نوع هذه العلامة، ومصدرها.

يشير رومان جاكوبسون Roman Jakobson (1896 - 1982)⁽²⁾ إلى أن "فضيلة سوسير العظيمة هي إفهامنا - بوضوح (...) - أن شيئاً ما عرضياً يؤدّي دوراً، بصورة لا واعية"⁽²⁾؛ كذلك؛ فإن السيميائية "تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أيّاً كانت، كما تتناول سمات استخدامها في مرسلات وخصائص المنظومات المتنوعة للإشارة ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف أنواع الإشارات"⁽³⁾.

وعلى الرغم من أن جاكوبسون اقترب - بطرحه هذا - من طروحات كلّ من "دو سوسير" و"بورس"، كون السيميائية تُعنى بكلّ ما يمكن عدّه علامة، لكن طروحاته أخذت منحى آخر. فإذا كانت اللغة منظومة سيميائية خالصة، فإنه يتحقّق "أن تأخذ دراسة الإشارات بعين الاعتبار البنى السيميائية التطبيقية، كأسلوب البناء واللباس والطهي.... كل بناء هو - في الوقت عينه - نوع من الملجأ والمرسلة. كذلك كلّ لباس يلبي - بالتأكيد - متطلبات نفعية، وتظهر فيه - في الوقت عينه - خصائص سيميائية

¹ - نفسه، ص 28.

⁽¹⁾ - رومان، ياكوبسون: ألسني بنيوي ووظائفي روسي. كان له دور في تأسيس مدرسة موسكو (1915) ومدرسة براغ (1926)، وارتبط اسمه بمدرسة كوبنهاغن بين عامي 1939 و 1949. تأثّر إلى حدّ كبير - منذ بدايات القرن العشرين - بأفاهيم بورس (بإيجاز عن أسس السيميائية، مصدر سابق).

² - رومان، ياكوبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1 الأولى 1994، ص 20.

³ - تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 32.

متنوعة⁽¹⁾. ويفسر ذلك بقوله "تبدو الإشارة - بطبيعة الحال - اعتباطية، عندما يُنظر إليها من منظور التشابه، أي عندما نقارن دوال إشارة ما والمدلولات نفسها في لغات مختلفة، إلا أنها - كما بين بنفينيست Benveniste⁽²⁾ - لا تعود اعتباطية Arbitrariness لكل لغة تُدرّس في ذاتها، عندما يُنظر إليها من منظور التجاور Contiguity، وبعدّ هذا علاقة ضرورية بين الدال والمدلول"⁽³⁾.

يجد جاكوبسون - أيضاً - أن الألسنية ليست سوى أحد فروع علم السيميولوجيا. ومن ثمّة؛ فإن القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا هي قوانين تنطبق على الألسنية، لأن "المسألة الألسنية هي أولاً - وإلى أقصى الحدود - مسألة سيميولوجية.... ومن يريد أن يكتشف الطبيعة الحقيقية للمنظومات اللغوية، عليه أن ينظر - أولاً - في القواسم المشتركة بين هذه المنظومات والمنظومات التي تنتمي إلى النوع نفسه.... ويلقي ذلك الضوء على المسألة الألسنية، وغيرها. إن اعتبار الطقوس والأعراف، وما إلى ذلك، إشارات، سيفتح المجال - على ما نعتقد - أمام رؤيتها من منظور جديد، ويجعلنا نشعر بأهميّة اعتبارها ظواهر سيميولوجية، تفسرها قوانين السيميولوجيا"⁽³⁾.

وهذا ما أكّد عليه دو سوسير، بأن الألسنية هي جزء من علم أوسع وأكثر شمولية، وهو علم السيميولوجيا. لكننا نجد بأن الباحث الفرنسي

¹ - نفسه، ص33.

⁽²⁾ - إميل بنفيسيت (1902-1976) فرنسي الأصل، أحد علماء اللغة العالميين، عدد أعماله ثمانية عشرة كتاباً ومائتين وواحد وتسعون مقالاً، وأهم مؤلفاته "مشاكل على اللغة" 1974.

² - رومان، ياكوبسون، مصدر سابق، ص19.

³ - تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص37.

رولان بارت (Barthe Ronland) (1915-1980)^(١) له رأي معاكس تماماً لما جاء به أستاذ جنيف، وهو أن السيمولوجيا جزء من ذلك الكل، على أساس أن لكل العلامات مرجعيتها اللغوية في الدرجة الأولى؛ وأن اللسانيات هي الأصل، وما السيميائيات إلا جزء منها، وهي بمثابة الفرع من تلك الشجرة الوافرة الأغصان.

يستند بارت إلى أن العلامات غير اللفظية الدالة لا يمكنها الاشتغال من دون سند من اللغة، بوصف كل الأشياء والسلوكيات والصور الدلالية تعمل بامتياز، لكنها لا يمكن أن تقوم بذلك، بشكل مستقل، لأن كل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة، والشيء عنده يكون دائماً ذا معنى، حتى لو كانت هذه الأشياء لها وظيفة استعمالية يومية، ونستعملها كأدوات، فإنها - في الواقع - تنقل أشياء أخرى، معاني أخرى، الشيء دائماً يتعدى استعماله اليومي.

ويجد طرح بارت ما يدعمه في حقول متعدّدة، ومنها الموضة ومجال الصورة، فاللباس يحمل دلالات مُتنوّعة، لكن الحديث فيه يصبح عن أخطاء الموضة. ومن المستحيل أن نفعل ذلك من دون وساطة اللغة، ويتساءل بارت: "هل يستطيع اللباس - لكي يدل - الاستغناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمنحه دوال ومدلولات وفيرة. حتى يصبح نسقاً من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة"^(٢).

^(١) - ناقد ومفكر فرنسي، توفي إثر حادث سير. تأثر في أعماله النقدية باللسانيات والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا. من مؤلفاته الشهيرة (درجة صفر في الكتابة 1953، أساطير 1957، إمبراطورية العلامات 1970، لذة النص 1973. (يايجاز عن، أمبرتو إيكون سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري ومحمد أدواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط1، 2008.

^١ - بارت، رولان، علامات الموضة، في كتاب حقول سيميائية، مصدر سابق، ص17.

والشيء ذاته ينطبق على الصورة؛ لأنها مصحوبة بتعليقات وعناوين وهوامش في أغلب الأحيان حتى تدعم وظيفتها الدلالية. ويجد - أيضاً - من الصعب تصوّر نسق من الصور أو الأشياء التي تجد مدلولاتها ودلالاتها خارج نطاق اللغة. كل الأشياء - بالنسبة لبارت - مرتبطة باللغة، أو بمعنى آخر، لا يكون لها معنى إلا بوجود اللغة، عالم المدلولات - بالنسبة له - عالم اللغة، فهو الركيزة الأساس التي تستند إليها العلامة، لأن المجالات الصورية - وخاصة الصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية - يكتب تحتها تعليقات، من أجل إيصال المعنى للقارئ/ المتفرّج، وهذا الشيء ينطبق - أيضاً - على الإعلانات التي ترحّح معنى الشيء، أي معنى مغاير، معنى آخر، ممّا يحوّل الدال إلى مدلولات مُتنوّعة.

ولعلّ الدرس الأهم الذي نتعلّمه من السيميولوجيا، هو أننا نتحرك في عالم واسع، تحيط به العلامات من كل الاتجاهات، نعيشه ونتعامل معه، بشكل يومي، لا يمكننا أن نفهم أي شيء إلا بوساطة العلامات والشفيفات التي تنظمها السيميائية، ولا نفكر إلا بوساطة العلامات، كما يقول بورس.

يحيط بنا عالم مليء بالعلامات، في أحيان كثيرة، تكون اللغة عاجزة عن إيصال المعنى الآخر للدلالة، ولا يتم هذا إلا بوساطة زحزحة معنى الدال، وإحالته إلى مدلول، كما يؤكد بارت.

3- فيرديناند دوسوسير F. De Saussure (1857-1913)

تتكوّن العلامة عند دو سوسير من "دال" و"مدلول"، منبعها اهتمامه بخاصيّة العلامات اللسانية "الكلمات"، والعلامة اللغوية عنده لا تربط شيئاً باسم، بل تربط مفهوماً بصورة سمعية، وليس المقصود بالصورة السمعية الصوت المسموع، من الناحية المادية، بل الأثر النفسي الذي يتركه الصوت عند المستقبل. التّصوّر الذي تستقبله الحواس للصوت، بوصف النسق بين التّصوّر والصورة السمعية هو علاقة، وهما عنصران مرتبطان معاً. ولا يمكن أن يعمل أحدهما من دون الآخر، لأن لكل دال لابد من وجود مدلول. والعلاقة ليست كما أشيع أنها الصورة السمعية، بل هي العلاقة الترابطية بين المفهوم والصورة السمعية، لهذا؛ اقترح دو سوسير الاحتفاظ بكلمة "علامة" للدلالة على الكل⁽¹⁾.

ولقد عرّف الدال على أنه "الطراز الصوتي"، والمدلول هو "المفهوم"، وكلاهما نفسيّ، وكلاهما شكل، لا مادة، وقد ميّزهما عن بعض بأنه "ليست الإشارة اللسانية صلة بين شيء واسم، لكن؛ بين مفهوم "مدلول" وطراز صوتي "دال". وليس النموذج الصوتي صوتاً، لأن الصوت محسوس. الطراز الصوتي هو الانطباع النفسي الذي يؤلّده الصوت عند المستمع، كما يصله كمعطى عبر أحاسيسه. ولا يمكن تسمية الطراز عنصراً "مادياً"، إلا بمعنى أنه

¹ - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 2003، ص 48-50.

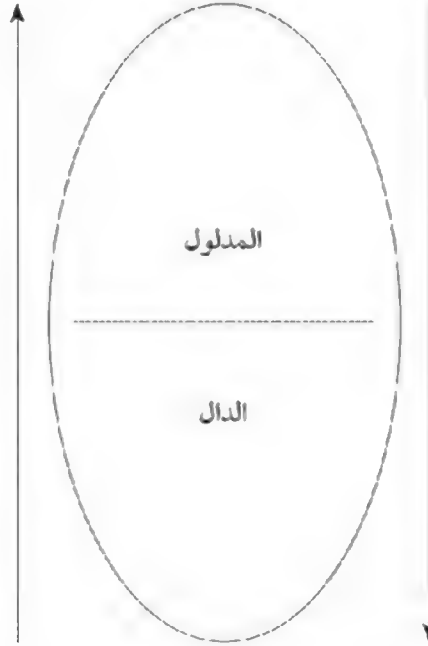
يمثل انطباعاتنا الحسية. وبذلك يمكن التمييز بين الطراز الصوتي والعنصر الآخر المرتبط به في الإشارة اللسانية. وهذا العنصر الآخر هو - عامة - أكثر تجريداً، هو المفهوم⁽¹⁾، وبهذا التعريف، نجد أن الدال عند دوسوسير يمثل الجانب المادي "المحسوس" للإشارة، شيء يمكن رؤيته أو سماعه، شمه، تذوقه، واعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول هي التي تُؤَلد تعددية الاستقبال عند المؤول، وهذه العلاقة بين الدال والمدلول تُسمى علامة.

لهذا؛ عمل دو سوسير على تقديم المدلول على الدال (شكل 1)، لما يحمله من تعددية توليدية في المعنى، ناتجاً عن عدم ضرورة الارتباط بينهما، لكن؛ لا يوجد دال لا يحمل معنى، وبالمقابل؛ لا مدلول لا يُعبّر عن شكل. لأن العلامة هي مزيج من دال ومدلول، سهل التعرف عليهما، وبالمقابل - أيضاً - من الممكن أن ينوب الدال عن مدلول آخر، ومن ثم؛ يُؤَلد علامة أخرى.

يتزحزح معنى المدلول إلى معنى آخر، من خلال تنوع المفهوم وتشظيّه إلى معانٍ أخرى؛ أي أن دو سوسير يُرجع معنى العلامة إلى المفهوم نفسه فقط، وليس إلى شيء آخر، لأنه يجد أن العلامة اللسانية هي علامة مادية مجردة، مستشهداً بكلمة الشجرة، فإن حروفها الصوتية " ش ج رة " تُحيلنا إلى مصدر الشجرة المادي. لكن المدلول يحيلنا إلى مفهومات مغايرة، مفهوم يكتسب خصوصيته الوجودية من ذهنية المستقبل، لذلك؛ فهو "يعتبر أن معنى الإشارات يكمن في علاقتها مع بعضها بعضاً في المنظومة، وليس ناتجة من أي سمات داخلية في الدلالات، ولا عن أي إرجاع إلى الأشياء المادية"⁽²⁾.

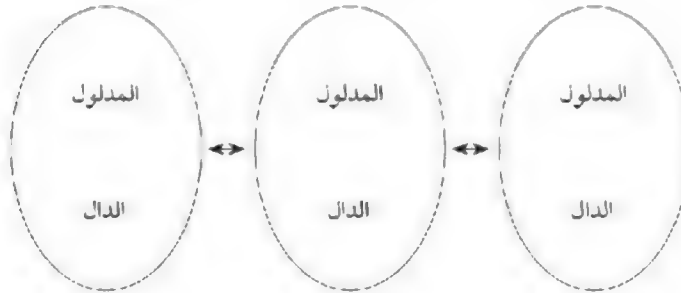
¹ - تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 46-48.

² - تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 52.



نموذج دو سوسير (شكل 1)

ويؤكد - أيضاً - على تشظي العلامة، إلى مجموعة أجزاء، وأن الدلالة مرتبطة في علاقة الأجزاء مع بعضها بعضاً. وتتخذ قيمة العلامة بالعلاقات في ما بينها من جهة، ومع العلامات الأخرى كمنظومة إرسالية متكاملة، من جهة أخرى، كما في النموذج التالي:



(شكل 2)

ومن ثمة؛ تتشكل عملية تركيبية لقيمة الدلالة، التي تنتجها ما يحمله المدلول، لأن العلاقة "ليست غلافًا، تسنده الصدفة إلى الفكر، بل هي عضوه الضروري والأساس. فهي لا تُستخدم من أجل إبلاغ فكر مُعطى بشكل جاهز، بل هي الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلًا، ويخرج للوجود، ومن خلالها - فقط - يكتسب كامل معناه"⁽¹⁾.

¹ - بنكراد، مصدر سابق، ص45.

4- شارل ساندرس بورس C. S. Peirce (1839-1914).

انطلق مشروع بورس من أرضية فلسفية واسعة، تعود أصولها للمنطق، والظاهرانية والرياضيات والأنثروبولوجيا السلوكية، كل هذه الاتجاهات جعلها بورس مهذاً لنظرية عامة للعلامات، هذه النظرية تضم الواقع برمته، ولا تحظى فيها اللغة بأي أهمية خاصة، "لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، التيروديناميك، البصريات، التشريع المقارن، الفلك، السيكلوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر... إلا دراسة سيميائية"⁽¹⁾.

نستنبط من هذا، أن بورس كان ينظر في دراسته لكل مفصل من مفصل المعرفة. وأدوات التواصل الإنساني بوصفها أنساقاً علامائية، أشبه بحركة المجرات، تشتغل وفق آلية سيميائية متكاملة، لتدل على مجموعات ؛ دلالات ومدلولات، تحملها تلك الأنساق.

والعلامة - كما عرفها بورس - هي "شيء ما، ينوب لشخص ما، عن شيء ما، من وجهة ما، وبصفة ما. فهي توجد لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تصوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (مؤول interpretant) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها (object)، وهي

¹ - بورس، في حقول سيميائية، مصدر سابق، ص 6-8.

لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجّهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي أسميناها سابقاً (ركيزة ground) المصوّرة⁽¹⁾.

وبناء عليه؛ فإن العلامة عند بورس تتكوّن من ثلاث مكوّنات، وهي:

1- الماثول *représentamen*: وهو الحامل المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال

تحققه داخل موضوع بوساطة مؤول. وليس - بالضرورة - أن يكون لفظياً.

2- الموضوع *object*: وهو ما يحيل إليه الماثول، سواء كان واقعياً، أو خيالياً، ويقاربه

عند دوسوسير المرجع، وقد ميّز بورس بين نوعين من الموضوعات:

- الموضوع الديناميكي: وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعبّر عنه

طبيعة الأشياء، مكتفية بالإشارة إليه، ويتم اكتشافه من قبل المؤول من خلال التجربة.

- الموضوع المباشر: وهو الذي يكون جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المباشرة.

3- المؤول *interprétant*: يمتاز بدوره الوسائطي؛ أي أنه الوسيط بين الماثول

والموضوع، ويتحدّد دوره في تفسير تأويل العلامات⁽²⁾.

¹ - ش. س. بورس. تصنيف العلامات، تر: فريال جيوريغزول، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، عام 1986، ص 138.

² - العماري، مصدر سابق، ص ص 7-9.

وفق العناصر التي تتكوّن منها العلامة، فإنها ستكون على الشكل الآتي:

مؤول

ماثول-----موضوع

الخطّ المتقطع يشير إلى العلاقة بين الماثول والموضوع بأنها ليست علاقة مباشرة، بل تمرّ عبر المؤول، لأنه "لا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول بوصفه العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً"⁽¹⁾. ولأهميّة الدور الذي يلعبه المؤول عند بورس، ميّزه في ثلاثة مستويات من التأويل؛ كل مستوى يلعب دوراً مباشراً وغير مباشر، وهذا ما لا نجده عند دو سوسير. وهو:

1- المؤول المباشر: ترتبط وظيفته بإدراك العلامة، وهو مرتبط بمعطيات الموضوع المباشرة، وضرورته التأويلية موجودة داخل العلامة، بشكل مباشر، تكمن وظيفته الدلالية الاشتغالية كنقطة انطلاق للدلالة.

2- المؤول الدينامي: هو ما يرسمه الذهني والمخيلة للأثر الذي تتركه العلامة، كل ما يؤوله الذهن لها ضمن معطيات استقبالها، وطريقة اشتغال المؤول الدينامي، تختلف عن الأول الذي يقوم على إدراك العلامة نفسها، وتكون حدوده التأويلية أولية، من خلال الفهم المشترك والمباشر، لكن المؤول الدينامي يشتغل وفق تداعيات المؤول المباشر. لأنه لا يمكنه

¹ - بنكراد، مصدر سابق، ص 67.

الاشتغال بمفرده، من دون المؤول المباشر، لأنه يتأسس على أنقاضه.

3- **المؤول النهائي:** لا يشكّل المؤول هذا مستوى دلاليّاً بالمعنى الحرفي للكلمة. وأيضاً؛ لا يعمل بمفرده ضمن نسق خاص، بل يرتبط بحركة المؤول الدينامي، وما يقترحه من إحالات. ولكن؛ تكمن قدرته في تحديد مسار العملية التأويلية، ووضعها في مسارها الصحيح. وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمرة التي يطلق عنانها المؤول الدينامي⁽¹⁾.

إذن؛ العملية التأويلية برمتها عند بورس مرتبطة بعضها مع بعض، فلا يمكن للمؤول الواحد العمل بمفرده، وإنما تكون مستويات التأويل الثلاثة التي اقترحها شبكة علاقات مترابطة. كل مستوى يؤسس الأرضية الممهّدة، لاشتغال المؤول الثاني (المستوى الثاني). ولا يمكن لأي مؤول أن يعمل بمفرده، بمعزل عن اشتغالات المؤول الذي سبقه. وحتى بالنسبة للمؤول المباشر، والذي يُعدّ المستوى التأسيسي لمستويات التأويل، فإن اشتغاله بمفرده، يبقى عائماً، إذا لم يرتبط بالمؤول الدينامي، الذي يبيث فيه الحياة، من أجل اشتغاله بشكل طبيعي، ومن ثم؛ يمهّدان معاً أرضية مناسبة لاشتغال المؤول النهائي.

¹ - بنكراد، مصدر سابق، ص 68-69.

5- مادية العلامة Materiality of the sign

عَدَ فيرديناند دو سوسير أن للدال والمدلول شكلاً نفسياً، غير مادي، واللغة نفسها شكل، وليست مادة، مستشهداً بأن قطار الساعة الثامنة وخمس وعشرين دقيقة ليلاً، يعد دائماً قطاراً، وحسب، حتى وإن تغيّرت قاطراته، وتوزيع مركباته، وكذلك العمال، وأيضاً بالنسبة للشارع، يظل الشارع نفسه، حتى لو تم إعادة بنائه وتأهيله من جديد. هذا المثل يحيلنا إلى رؤية دو سوسير للوظيفة الشكلية للغة، وليس بوصفها مادة محسوسة. ولذلك يمكن عدّ كل الوحدات التي تؤدي الوظيفة نفسها، مصوغات للنمط نفسه، على أساس أن المصوغات التي تُستخدم في بناء الشارع والقاطرات والمركبات والعمال، لا تؤثر في المنظومة الإشارية، للاستدلال على القطار ووقت مغادرته المحطة.

وتتفق طروحات بورس ودو سوسير على شكلانية العلامة، والعلامة Sign هي "وحدة ذات معنى، تُفسّر على أنها "تنوب" عن شيء آخر"⁽¹⁾. وقد عرّفها المعجم الفلسفي بأنها "رمز أو حركة للدلالة على أمر ما، واللغة نسق من الإشارات، وتُسمّى علامة"⁽²⁾. لأن اللغة وظيفتها شكلية. ويستند - بذلك - إلى كلمة "رجل"، وأنها لو كُتبت آلاف المرات، وبأشكال عديدة، فستحيلنا إلى المعنى نفسه، وهذا ما يُطلق عليه بورس بمادية الإشارة "بما أن الإشارة لا تطابق الشيء المدلول عليه، لكنها تختلف عنه ببعض نواحيها، فلا بد أنها تملك سمات واضحة، تختصّ بها (...) [لذا] أطلق على هذه السمات

¹ - تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 434.

² - المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983 م، ص 14.

الصفات المادية للإشارة"¹). نفهم من هذا أن المادية هي سمة العلامة، لكن؛ ليس بالضرورة أن تكون لها علاقة وظيفية، ونعني الوظيفة التمثيلية للعلامة، لا في تمييز العلامة، ولا في تحديد أنساقها.

لقد ميّز دو سوسير - أيضاً - بين اللغة الحرفية والمجازية على مستوى الدال، وكذلك بين الدلالة التعينية والدلالة الضمنية على مستوى المدلول، ويوصف التعين على أنه تعريف العلامة، ومعناها "الحرفي" أو "البديهي" المتعارف عليه، والدلالة الضمنية.

ويستخدم المصطلح للخلفية التي ترتبط بها العلامة لكل ما هو ثقافي، اجتماعي، اثني، عقائدي، شخصي، فكري، أيديولوجي، نفسي، سايكولوجي. لأن الدلالة الضمنية مرتبطة بالسياق، وتكون دلالات العلامة الضمنية أكثر تعددية عند عملية اشتغالها، من خلال انفتاحها على التفسير، على الرغم من أهمية الدلالة الضمنية، وما تحمله من تعددية علامائية.

ونجد دو سوسير قد ركّز في نموذج على الدلالة التعينية على حساب الدلالة الضمنية، وهذا ما أكده بارت، فلقد ميّز دو سوسير الدلالة في طبقات، تكون على مستويين:

الأول: التعيني؛ وفيه العلامة تتشكّل من دال ومدلول.

الثاني: الضمنية؛ تستخدم العلامة التعينية "دال ومدلول" كدال، وتضيف إليها مدلولاً إضافياً. وبناء عليه؛ تكون الدلالة الضمنية، علامة تُشتقّ من الدال، علامة تعينية، وينتج من التعين سلسلة من الدلالات الضمنية، ومن ثمّ؛ يمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما دالاً في مستوى آخر.

¹ - تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص105.

وبهذا؛ تكون العلامة - وفق هذه الآلية - من الاشتغال للطبقة الدلالية، لا يمكن أن يكون لها معنى أحادي التفسير، على الرغم من أنه يبدو كذلك، لكن حقيقة الأمر تكون مُحَمَّلة بالمعاني.

ولا تبحث السيميائيات - كما يقول سعيد بنكراد - في دلالات جاهزة أو معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية؛ بل إنها تبحث عن شروط الإنتاج والتداول والاستهلاك، كيفية الاشتغال بعيداً عن مادتها، لأنها تحيلنا إلى جذر الولادة الاعباطية، كما أكد دو سوسير؛ ومن ثم؛ إلى عملية تشطّيفها ذهنياً عند المؤول، عن طريق توليدها معاني مُتَنَوِّعة متعدّدة، وكذلك الانفتاح على ولادة معنى المعنى، كما يُشار إلى ذلك في التراث العربي. وهذا هو ما تمتاز به السيميائيات؛ لأنها عصبية على الضبط؛ حيث صعوبة حصر المعنى في نسق علاماتي واحد، أو كما يقول أمبرتو إيكو: إنها تُسَلَّم أمرها لمنصاتها الأصلية.

نجد النموذج السوسيري عند بورس تحت مسمّى آخر هو (سيرورة المعنى اللا متناهية)؛ حيث إن التأويل يمكن أن يكون مُمَثِّلاً إلى علامة أخرى. وبهذا؛ تتشكّل العلامة من "دال ومدلول"، وعندها تسمّى تعيناً، والتعین يكون دالاً للعلامة الضمنية، التي تحمّله مدلولاً إضافياً. والعلامة الضمنية التي تُشتقّ من دال هي علامة تعينية، ومن ثم؛ نتج من تلك العلامة التعينية سلسلة دلالات ضمنية، وفي حالة تغيّر شكل الدال مع المحافظة على المدلول نفسه، يمكن أن ينتج دلالات ضمنية جديدة، تغيّرات النظم،

الأسلوب يرافقه - أيضاً - دلالات ضمنية جديدة ومختلفة، كما في الشكل التالي (شكل 3) ⁽¹⁾:

	مدلول	دال
مدلول	إشارة دال	
إشارة		

(شكل 3)

استناداً إلى هيلمسليف Louis Hjelmslev (1899-1966) ⁽²⁾ الذي يجد ضرورة دراسة اللسان دراسة محايدة بعيداً عن كل العناصر الخارجية، من أجل الاستفادة في تحديد مستوى الدلالة وأنماط تشكّلها، وقدرة اشتغالها. فإن الدلالة لا تكتث بالمادة الحاملة لها، بل تلعب هذه المادة دوراً في تطوّر الدلالة، وتشتطّيها، واستهلاكها، بوصف المؤول هو الذي يشكّل صورة الدلالة، والدلالة هي "شيء، أو معنى، يفيد لفظ، أو رمز ما، منه دلالة الكلمة والجملّة" ⁽³⁾.

¹ - تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، ص 236-246.

⁽¹⁾ - السني بنيوي وشكلاني أسس مدرسة كوبنهاغن، أولى أهميّة خاصّة للغة، تبنى نموذج سوسير الثنائي، لكنه أطلق على الدال تسمية "تعبير"، وعلى المدلول تسمية "محتوى"، اعتبر الإشارة مؤلفة من مستويات متداخلة: (محتوى - شكل)، (تعبير - شكل)، و(محتوى - مادة). (بإيجاز عن أسس السيميائية، مصدر سابق).

² - المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 84.

لقد ارتبط مفهوم الدلالة عند بورس بمفهوم السميوزس Semiosis، الذي هو "مفهوم يشير - من جهة - إلى القدرة على إنتاج دلالة ما استناداً إلى روابط صريحة، هي ما يشكل جوهر العلامة وشرط وجودها، ويشير - من جهة ثانية - إلى سيرورة التأويل التي تعدّ أوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة"⁽¹⁾.

والرموز الإنسانية الكبرى مثل الصليب، الهلال، غصن الزيتون وغيرها، كل هذه الرموز هي دال محدّد؛ تحيلنا إلى مدلول واحد، ولكن هذا المدلول قد يفقد أحاديته في مجتمعات أخرى، لأنه لا يحمل نفس المعنى الدلالي، ومن ثمّ؛ تتمّ قراءته بشكل مغاير، لأنها تتبع أنظمة الأشياء. لكن هذا الالتباس الذي يوقعنا فيه بارت، يصبح أكثر تعقيداً عندما يقدم لنا جواباً أكثر التباساً؛ حيث "توقّف مدلولات الأشياء، في معظم الأحيان، لا على باث الرسالة، بل على مُتلقيها؛ أعني قارئ الشيء. والواقع أن الشيء متعدّد الدلالات؛ أي يمكنُ لقراءات عديدة، ليس من قارئ إلى آخر حسب، بل ولدى قارئ بعينه أحياناً"⁽²⁾.

يتوافق طرح بارت مع وضعية المتلقي المسرحي، في كيفية تلقّيه شيفرات العرض، خاصّة إذا كان المتلقي ينتمي إلى ثقافة أخرى مغايرة لثقافة العرض، لغوياً، اجتماعياً، ثقافياً، سياسياً. فليس من المسلّم به بأن المتلقي يفكّك شيفرات العرض، كما ركبها المخرج، بل إن المؤول يعطي

¹ - بنكراد، مصدر سابق، ص 172.

² - بارت رولان، المغامرة السيمولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، ط 1، مراكش، 1993، ص 47.

معاني آخر للأشياء التي يراها. ومن ثمّ؛ تحمل الدلالات مدلولات متعدّدة حسب قراءة المؤول. على سبيل المثال، بعض القبائل الأفريقية توشم أبناءها بخطّ أو خطّين على الجبين، وكل وشم يختلف من قبيلة إلى أخرى لغرض التمييز، وهذا الوشم عبارة عن ندب بالسكين، وإذا كان أحد أبناء القبيلة مُمثلاً مثلاً، في مجتمع أوروبي، فقد يحيل هذا الوشم إلى دلالة مغايرة للمؤول الذي يشاهد العرض، وكأنها جزء من علامات الشخصية، لهذا؛ نجد أن الشيء عند بارت مثل كل دليل، يتميز بهيزتين:

- رمزية لكل شيء، وهي خلفية مجازية، لأنه يحيل إلى مدلول، والشيء له مدلول واحد على أقلّ تقدير، ألوان علم بلد ما، تحيلنا إلى البلد، أو علامة الديك الفرنسي الذي يحيلنا - لا إرادياً - إلى فرنسا، وكذلك الثور الإسباني، وغيرها من الأشياء الرمزية. وهذه الإحداثية الرمزية تقوم على عدّ كل شيء هو دال لمدلول واحد على الأقل.

- التصنيفية؛ من خلال تصنيفها للأشياء لا إرادياً، وفق وظيفتها داخل المجتمعات الإنسانية التي تنتمي إليها.

يجد بارت في هذا التميّز معوقاً كبيراً؛ لأنه يحول دون دراسة معاني الأشياء، ويُطلق عليه "عائق البداهة". ومن أجل إدراك معنى الشيء، أو زحزحة الدليل البديهي الذي تخزنه الذاكرة الجمعية للشيء "يلزمنا أن نخضع أنفسنا لخلخلة وتفكيك، حتى يتسنى لنا توضيح الشيء، وبنينة دلالاته (....) وهي اللجوء إلى نظام للشخصيات؛ حيث يقدم الشيء للإنسان بكيفية استعراضية، تفخيمية وقصديّة؛ كالإشهار، السينما، أو

المسرح، أيضاً (....) أمكننا - حينئذ - أن نُمَيِّز، في الشيء المشخص، دوالاً ومدلولات. فدوال الشيء هي - بطبيعة الحال - وحدات مادية؛ شأن كل الدوال في أيّ نظام للدلالة؛ بمعنى الألوان، الأشكال، المصنّفات، والمؤثّثات⁽¹⁾.

¹ - بارت رولان، المغامرة السيمولوجية، ص 37-39.

الفصل الثاني

سيمولوجيا المسرح

مدخل:

اقتُرنت نظرية العلامة بالموضوع المسرحي، أو ما يسمّى - الآن - بسيميولوجيا المسرح، عند مجيء القديس أوغسطين. على الرغم ممّا ذهب إليه أفلاطون بشأن (العلامة اللغوية)، ومكانة معالجته كمنبع فكري كبير ومهمّ، لكن كتاباته النظرية التي تناولت الفنّ المسرحي، كانت تدور حول المحاكاة. ونفس الشيء ينطبق على أرسطو الذي تحدّث بإسهاب عن التراجيديا والكوميديا في كتابه فنّ الشعر، كونها محاكاة أيضاً، فلقد وظّف مصطلح العلامة semeion. لكنه لم يشر إليها كونها علامة مسرحية، أو مختصة بالفنّ المسرحي، وإنما قصد بها "الإشارة) والحجّة) و(العرض)، أو العلامة الطبيعية (مثل الندب الذي يساعد على التعريف بشخص)"⁽¹⁾. لكنّ بعد قرنين من الزمن، ذكر أوغسطين بأنّه "يقدم المهرجون للعارفين بعض العلامات بوساطة تحريك كل أعضائهم، ويخاطبون عيون المتفرّجين"⁽²⁾. وفق ذلك، فإن العلامة في المسرح اقتُرنت بأوغسطين،

¹ - كاوزان، طاديوز، سيميولوجيا المسرح! ثلاثة وعشرون قرناً أو اثنتان وعشرون سنة؟ في حقول سيميائية، تر: محمد التهامي العماري، ص48.

² - نفسه، ص49.

بوصف المهرّجين يتقنون بعض العلامات. وهذا معناه هناك دراية بمعنى العلامة، وقدرة تأويلها من قبل المهرّجين. وكذلك حضورها في ذاكرة الجمهور. ولم تقتصر - حسب ما ذهب إليه أوغسطين - على علامات لغوية، بل الإيماءات والإشارات، كما في تحريك الأعضاء واستخدامها. وهو ما أكّد الحضور القوي لماهية العلامة في الفنّ المسرحي.

وذلك تأكّده [أوغسطين] بأن العلامة تظلّ بلا معنى، لو أنها استمدّت من الطبيعة، بمعنى أنها من دون عملية اشتغال. وبهذا؛ تكون "العلامات التي ينجزها المهرّجون في أثناء رقصهم ستظل عارية من المعنى، لو أنها استمدّت من الطبيعة، وليس من المواضعة والاتفاق"⁽¹⁾. إذن؛ هناك تحليل للعلامة من أجل إيصالها للمتفرّج، عملية فهم متبادلة بين الاثنين، تنتج التحليل السليم للعلامات الحياتية والإيماءات، كذلك كيفية توظيفها واشتغالها.

لعبت البنيوية دور الحاضنة الرئيسة لكل تأسيس جديد للنظرية السيميائية، ما أتاح للباحثين تطبيق العلاقة بين الدال والمدلول على شتى أجناس الأدب والمظاهر الاجتماعية والفنية، ومنها المسرح. عندما تشكّلت نظرية العلامة في أواخر القرن التاسع عشر، لم تُنشر إلا في أواخر العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي. فقد تشكّلت مستقلة بعضها عن بعض، وهنا نقصد السويسري (فرديناند دو سوسير 1857-1913)، والأمريكي (شارل ساندرس بورس 1839-1915)، فلم يحتو كتاب دو

¹ - نفسه، ص 49.

سوسير (دروس في اللسانيات العامة 1916)، على أي إشارة مباشرة إلى المسرح^(١)، أو الفن بشكل عام، لكنه تنبأ به " ونستطيع - إذن - أن نتصور علماً، يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم؛ يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie (من الكلمة الإغريقية دلالة Sémeion)^(٢). وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الأنواع والمعاني؛ كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد، فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره. غير أننا نصرّح بأن له الحق في الوجود، وقد تحدّد موضعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءاً من هذا العلم العام"^(٣).

وبهذا؛ يؤكد لنا دو سوسير بأن الألسنية ستكون جزءاً من علم أكثر اتساعاً، ألا وهو السيميولوجيا. والقوانين التي ستكتشف لاحقاً من قبل - السيميولوجيا، سيتم تطبيقها على الألسنية، طالما أنها - السيميولوجيا مازالت - الآن - لم تنشأ بعد. إذن؛ مهمة السيميولوجيا - حسب دو سوسير -

^(١) - الطبعة التي أصدرتها دار آفاق عربية، بغداد، علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف، عام 1985. ذكر عبد القادر قنيتي في توطئته لترجمة الكتاب "ينبغي أن يُنظر إليه - الكتاب - بعد صدور الوثائق الجديدة والشذرات التي عُثر عليها أخيراً 1996، وظهرت في مطابع جليمار 2002، كونها توضح كثيراً من الأفكار والآراء عن منهج دي سوسير، وطريقة تفكيره، وأصل هذا التفكير، وغوّه، ومشاغله، واهتماماته.

^(٢) - جاءت في بعض الترجمات (علامة)، مثل محمد التهامي العامري، سعيد بنكراد، منذر العياشي، حنون مبارك.

^(٣) - يُنظر دي سوسير، فرديناند، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيتي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2008، ص32.

هي الكشف عن تلك القوانين والعوامل والشروط المؤدية لنشوء وتكوّن العلامة، أو تحديد عملية التسميؤ، لأن من غير الممكن أن تعمل العلامة، من دون تلك الشروط التي تساهم في نشوئها، ومن ثمّ؛ لابد من توافر قوانين، تخضع لها، وتُحدّد من خلالها عملية التسميؤ.

لكنّ؛ مع بورس، كان الأمر مختلفاً، فلقد كان معجباً بالفنّ المسرحي، وشاهد كثيراً من الأعمال المسرحية، في بيت أبيه، أو في قاعات المدينة. كذلك، فإن زوجته الثانية من أصل فرنسي، كانت مُمثّلة، وحاول أن يترجم لها أحد النصوص المسرحية، لكن الترجمة لم ترَ النور، وفضلاً عن كل ذلك، فلقد نشر مقالة، يتحدّث بها عن إحدى مسرحيات شكسبير (ترويض النمرة)، وهو في سنّ التاسعة عشر. إذاً؛ فليس من الغرابة أن نجد أثراً للمسرح في طروحات بورس، فهو كثيراً ما كان يستعين بأدلة مسرحية، لتوضيح فكره السيميائي، وفي طرحه لأسبقية العلامة لموضوعها، دعم رأيه لهذا الموضوع الشائك بأدلة مسرحية:

"قد يتردّد القارئ في قبول فكرة أن الموضوع يؤثر - دائماً - في العلامة (...). فبعض الجرائد تنشر إعلانات لعروض مسرحية لليوم الموالي. فكيف أثّرت هذه العروض في الإعلانات التي سبقتها، والتي أدّت إلى تجمهر المتفرّجين، وهو تجمهر ما كانت العروض لتتمّ بدونه؟ فالقارئ سيقبل - من الآن فصاعداً - بأنه لو لم يكن مدير المسرح متأكداً من أن العروض يمكن أن تُقام، فإنه ما كان سيجرؤ على إعلان ذلك. وهكذا إذن؛ إذا رضي القارئ بتوسيع تصوّره للسببية؛ ليستوعب الاستبعاد

المنطقي، فإنه سيقبل الإثبات الذي مفاده أن المستقبل الواقعي يكون هو السبب الذهني لانتظاره⁽¹⁾.

انصبّ جواب بورس لتقريب تصوّره لأسبقية العلامة على موضوعها، بأدلة مسرحية، ما يُثبت بأن المسرح والعلامة في المسرح، هي جزء مهمّ من السيميوطيقية البورسية، وليس غريباً - أيضاً - أن فكرته للعلامات وأنواعها حاضرة وبقوة في سيميولوجيا المسرح، أو كما يصفها (تاديوز كاوزان) بالسيميولوجيا الموازية.

والتصوّر الألسني البنيوي لعلاقات الوحدات اللغوية، طرائق تشكّلها واشتغالها، له نظيره في المسرح، وقد استفاد المسرح من تصنيفات بورس للعلامة؛ حيث تقوم على مبدأ أساس هو "أن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"⁽²⁾؛ وكذلك؛ فإن "ما يتمّ الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، نسمّيه - عادة - بمعنى العلامة [...] إنه يتحدّد باعتباره مُمثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة"⁽³⁾.

وتصنيفات بورس للعلامة تجاوزت السّتين، تجلّت أهمّيّتها في الدراسات المسرحية فيما بعد؛ حيث اشتغل عليها سيميائيون معاصرون، مثل (بافيس، دينو، هيلبو، فبشر، ليخت، جوهانسن وغيرهم)، لأن العرض المسرحي كاللغة له بنيته الخاصة، المتجلية في شبكة علاقات لها نسقها

¹ - كاوزان، مصدر سابق، 57.

² - إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000، ص 120.

³ - نفسه، ص 149.

الخاص. وفق التحليل الألسني، بإمكاننا أن نعدّ أصغر وحدة، أو موضوع مادي، سواء كانت هذه الوحدة سمعية، أم بصرية بمثابة علامة.

وهذه العلامة تدخل في علاقة تركيبية اشتغالية مع علامات أخرى، وتخضع لقواعد خاصة بالمسرح، من خلال اشتغالها في العرض المسرحي زمنياً وفضائياً، ناتج علاقة الاشتغال، يُولد معنى أو انطباعاً عند المتفرّج. ويقابله الصورة الذهنية عند دوسوسير، مثل الجملة اللفظية، العناصر المسرحية الأخرى، ولكي تكتسب معنى محدداً، يجب أن يكون ذلك ضمن علاقة تضادّية مع ما يسبقها ويليهما من العلامات، لأن "العناصر في المسرح حتى لو كانت بالأصل نفعية، أو أيقونية، لها صفات مشتركة في الواقع، عند دخولها في علاقة جديدة مع عناصر مختلفة عنها، أو متضادة معها، تفقد معناها التقليدي المتداول، وتكتسب أبعاد الكناية والمجاز التي يميّز بها النص الفني..."⁽¹⁾.

وهذا ما تؤكّده آن أوبرسفيد بأن تحليل الموضوع (الشيء) الموجود على الخشبة، لا يختلف جوهرياً عن تحليل الموضوع في النص، بوصف العناصر البصرية والسمعية للمسرح، تشكّل بنية مجازية سيميائية تمتلك نفس سمات النص. ومن ثمّ؛ تطبّق شروط الألسنية البنيوية للجملة اللفظية داخل سياق النص الأدبي، على العرض المسرحي، وتخضع لمنهجية التحليل السيمولوجي، "لأن البنيوية تركّز على "أجزاء" العمل التي تشكّل "كلّاً كاملاً". أما السيميوطيقياً؛ فتتحرّى الطريقة التي يُخلق بها

¹ - يُنظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة وتقديم، أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص9.

المعنى، ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحلّ شفراتها⁽¹⁾.

وبما أن المسرح ظاهرة ثقافية، فهو آلية تواصلية كذلك، من خلال اشتراط بنيته الإشارية على وجود المرسل / مُمثل، والمرسل إليه / المتفرّج، غير أن العرض المسرحي كنسق سيميائي غير خاضع لمبدأ الاعتباطية، لأن شبكة علاقات عناصره المسرحية، متلازمة بين دلالاته ومدلولاته، عندها؛ تكون خاضعة لآلية اشتغال، وهي الآلية الخاضعة - أيضاً - لمشروطة تموضعها ضمن سياق العرض المسرحي.

¹ - أستون إلين، وسافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (13)، [د.ت]، ص 13.

1- سيمولوجيا المسرح

لعبت مدرسة براغ للسمياء دوراً مهماً وفاعلاً في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، بتحويل مسار الدراسات الألسنية، من خلال انفتاحها على دراسة الفنون سيميائياً، وخاصة المسرح. وقد "كان عام 1931 تاريخاً هاماً بالنسبة إلى الدراسات المسرحية، وقبل ذلك، كانت الشاعرية الدرامية - العلم الوصفي للدراما والعرض المسرحي - قد أحرزت تقدماً جوهرياً ضئيلاً منذ أصولها الأرسطية"⁽¹⁾. وظهرت - في هذا العام - دراستان مهمتان، غيّرتا - وبشكل جذري - التحليل العلمي للمسرح، فكتب أوتاكار زيخ Otakar Zich (علم جمال الفن والدراما)، ويان موكاروفسكي Jan Mukarovsky (التحليل البنيوي لظاهرة الممثل). طرحت الدراستان الأسس العلمية التي ستبنى عليها النظرية المسرحية الحديثة، ومع موكاروفسكي، نشهد أول تحليل علاماتي لدور الممثل. الذي نال اهتماماً كبيراً، فيما بعد، من قبل بنيوي براغ، بوصفه "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة للعلامات"⁽²⁾.

وبما أن العرض المسرحي يمثل تراتباً هرمياً دينامياً للعناصر المسرحية - هذا ما توصلت إليه حلقة براغ - فقد كانت دراسة موكاروفسكي، تبحث في قمة الهرم، ألا وهو الممثل، حاول تحليل

¹ - إيلام، كير، سمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 11.

² - نفسه، ص16.

الوسائل التي مكّنت شارلي شابلن في البقاء على قمة الهرم، وكيفية تحكمه بمكونات العرض ككل، كونه الممثل الذي يقوم بالدور الرئيس.

فيما أكدت دراسة أوتاكار زيخ على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة. والتي يتبع أحدها الآخر في المسرح. وإن التجاور بين العلامات السمعية والبصرية هو الذي يصنع خصوصية العمل المسرحي، على الرغم من عدم ترابطها وتجانسها، لكنها تتبع بعضها بعضاً على الخشبة. وكذلك رفض أوتاكار زيخ التسليم بأن الأولوية تكون للنص الأدبي، بل هو مجرد نسق من الأنساق في العمل الدرامي.

أخذ تلامذته هذه الفكرة، وعملوا على تعميقها، فتوسّعت بحوثهم بهذا الاتجاه، ومن هذه البحوث، (التحليل البنيوي لظاهرة الممثل - يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky)، (مساهمة في دراسة العلامات المسرحية وعلامات المسرح - بيتر بوكاتيريف Peter Bogatyrev)، و(العلامات في المسرح الصيني - كاريل بروشاك Karel Brosak) و(حركية العلامة المسرحية - يندريش هانزل Jindrich Honzl) و(الإنسان والأشياء في المسرح، النص المسرحي بوصفه مكوناً في المسرح 1941 - يري فلتروتسكي Jiri Veltrotsky)⁽¹⁾.

شكّلت الدراسات الأولى الأخرتان اللبنة الأولى لتأسيس سيمياء العرض المسرحي، وخاصة في تطبيقاتهما لمجموع العلامات الإيمائية وتوابعها. ومعهما بدأ يُنظر إلى العرض المسرحي بوصفه وحدة سيميائية متكاملة، ولم تُجزأ على وفق المفهوم السوسوري إلى دال ومدلول، بل

¹ - يُنظر، كورية أدمير، مقدّمة، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق.

أصبح العرض المسرحي علامة واحدة، تضم كل الأنساق العلاماتية الأخرى، بمثابة علامة كبرى. لم تتوقف بحوث حلقة براغ، عند هذه النتائج، على الرغم من أهميتها في تطوّر النظرية المسرحية، بل حاول تلامذة موكاروفسكي، إلى أبعد ممّا ذهب إليه أستاذهم، وهو أن "نصّ العرض علامة كبرى"، بل كانت بحوثهم "تقوم على أساس دراسة العرض، ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية، تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة"⁽¹⁾.

ولم يعد يُنظر إلى نصّ العرض بوصفه علامة كبرى، بمثابة الدال، والمدلول ما تنتجه العلامة الكبرى (نصّ العرض) عند المتفرّج، بل شبكة سيميائية، أنساقها مختلفة، وأيضاً متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيمولوجي. طالما أن العرض المسرحي يتكوّن من عناصر مختلفة (خطاب لغوي، نصّ، مخرج، مُمثل، ديكور، إضاءة، إكسسوار، ماكياج، أزياء، موسيقا). وهي خاضعة - أيضاً - لاشتغالها اليومي داخل المجتمع، لأن "في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية.... مقومات خاصّة، وخصائص نوعية، وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية"⁽²⁾.

وبناء عليه؛ لا يكون نصّ العرض علامة كبرى، لأنه يتشكّل من تأويل أنساقه العلاماتية الأخرى. وكذلك "إن سيل العلامات التي يطلقها مبدعو العرض ينشأ - بالتالي - في عقل المتفرّج الفرد كعنقود cluster من

¹ - إيلام، كير، مصدر سابق، ص 13.

² - نفسه، ص 14-15.

الرسائل والمعاني ينتقيه انتقاءً فردياً، ومن ثم؛ فهو فريد من نوعه⁽¹⁾. وبهذا؛ يكون كل شيء على المسرح علامة، حتى لو كانت غير قصديّة، يستقبلها المتفرّج، كونها قصديّة.

يعزو كير إيلام K. Elam سبب تطوّر بنيوية براغ، لأنها تأثرت تأثيراً كبيراً مزدوجاً من الشعاعية الشكلانية الروسية ولسانية دو سوسير البنيوية، وكذلك؛ فإنها "ورثت عن (سوسير) مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار عمل السيميائية العامة... كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين، وكونها تربط حامل (Vehicle) المادة أو الدال (Signifier) بالتصوّر الذهني (Mental Concept) أو المدلول (Signified). ونظراً لهذا الأثر، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائيي "مدرسة براغ" في وقت مبكر على كل ما يتصل بالمسرح، ولاسيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية، ووصفها وتوابع - العلامة⁽²⁾.

ولعل أولى المهام التي واجهتها سيميولوجيا المسرح، يتعلّق أحدهما بالموضوع، والآخر بالمنهج، ففي "خصوص الموضوع، كان يلزم تخلص المسرح من هيمنة نظرية الأدب - وبالنسبة لمهمة المنهج - فتمثل في ميل السيميولوجيا إلى التحرّر من سطوة اللسانيات⁽³⁾". وبهاتين

¹ - إسلن، مارتن، مجال الدراما، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، ص193.

² - إيلام، كير، مصدر سابق، ص13.

³ - يُنظر كاوزان، مصدر سابق، ص67.

المهّمتين، يكون المسرح قد انفتح على قراءات جديدة وفق التحليل السيمولوجي لخصوصية الفنّ الدرامي. لأن كل الطروحات - قبل ذلك - كانت تتعلق بـ (السيمولوجيا والمسرح)، وإنّ كانت هناك بعض الإشارات لذلك. ولكن؛ مع مدرسة براغ، بدا الأمر مختلفاً. ووجد تاديوز كاوزان أن "تطبيق الحقل المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفنّ المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين، على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة (براغ)، والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد"⁽¹⁾.

تأكيد كاوزان على ريادة مدرسة براغ بسيمولوجيا المسرح، من خلال مؤلفات أعضاء الحلقة. وقد فنّد يري فلتروسي ذلك (أحد أعضاء حلقة براغ)، في مقاله الموسوم (سيمولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها)؛ وجد أن سيمولوجيا المسرح لم يبتكرها بنيويو مدرسة براغ، بل لها جذور قديمة، امتدّت منذ أن بدا القديس أوغسطين التفريق بين العلامة *Signe* والشيء *Res*، بمعنى العلامات التي تكون وظيفتها الأساس في الدلالة على شيء ما، والأشياء.

وهذا يجده فلتروسي اعترافاً للطبيعة السيمولوجية للمسرح، والحقيقة "أن مفهوم المسرح كمنظومة من العلامات - هو مفهوم قديم جداً. وعليه؛ فإذا كان تاريخه لم يُدرّس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيمولوجيا المسرحية المعاصرة استلهمت في البداية علم اللسانيات

¹ - نفسه، ص 58.

العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسيميولوجيا الفن⁽¹⁾. وكذلك درس لسنغ lessing مفهوم التقليد عند الممثل، وكيف أن لعب الممثل يؤسس ويفكك المظهر والسلوك الإنسانيين. وأكد ديدور Denis Dederot على أن الدال في عمل الممثل هو نقطة الانطلاق، وما المدلول إلا نتيجة. وهناك محاضرات هيغل عن الجمالية، التي يجدها فلتروتسكي ذات أهمية تاريخية في سيميولوجيا الفن؛ حيث استطاع في دراسته للأدب الدرامي أن "يكشف إحدى الخصوصيات السيميولوجية المرتبطة بلعب الممثل: وهي أن جهازه ليس مادة جامدة؛ كاللون في الرسم، والمعدن أو الحجر في النحت، بل هي - بالتدقيق - "فرد" بأكمله: أي الممثل الذي ينغمس في عمله بجسده، وهياته وصوته، بل بكل أوصافه"⁽²⁾.

وأخذ هنريش تودور روتشر H. I. Rötcher (أحد تلامذة هيغل) فكرة أستاذه، وحاول تحليل المظاهر السيميولوجية لهذا اللعب، وأدرك "أن هذا الدال هو نتاج جماعي لسائر الممثلين الذي يشاركون في عرض مسرحي"⁽³⁾. وهناك - أيضاً - اشتغالات هنريتش غومبيرز H. Gomperz في دراسة مظاهر نسق الدلالة وعملية إبرازها على المسرح. كذلك بحث بول فاليري P. valery عن "الدلالات الدقيقة والعابرة، كما تفرزها - مباشرة - العناصر المادية للدال، محاولاً - بذلك - إمساكها، وتعريفها قبل أن تختلط في المدلول الكلي..."⁽⁴⁾.

¹ - فلتروتسكي، يري، مصدر سابق، ص 29.

² - نفسه، ص 36.

³ - نفسه، ص 39.

⁴ - نفسه، ص 39.

وبهذا؛ فَنَدَ فلتروتسكي كل طروحات كاوزان وريادة مدرسة براغ لسيمولوجيا المسرح. لكن؛ تبقى آراء فلتروتسكي بهذا الشأن، على أنها تتبّع تاريخي، ولا تخرج من هذا السياق، لأنها لم تكن سوى استشهادات، لمقولات ضمن السياق الزمني لطرحها. ولكن؛ اتّسمت اشتغالات حلقة براغ بالتخصّص، وتوظيف اللسانيات، على المسرح؛ حيث كانت هناك دراسات متخصصة، كما أسلفنا سابقاً، تبحث بسيمولوجيا المسرح.

وعلى الرغم من الأهميّة الكبيرة لبحوث مدرسة براغ، لكنها ظلت حبيسة اللغة التشيكية، لأنها لم تُترجم إلى اللغات الحية الأخرى مثل الفرنسية، الإنكليزية، والألمانية، وغيرها من اللغات الحية، إلا في السبعينات من القرن الماضي. وهذا التأخير الذي استمرّ لمدة 40 عاماً، أدى إلى تزامن نشأتها مع نشأة سيمولوجيا المسرح بفرنسا. ولم تكن اشتغالات الفرنسيين على الآثار التي تركتها مدرسة براغ، بل كانت بمعزل عنها. وهذا مشابه لوضعية اشتغالات دو سوسير وبورس، وقد تكون أحد أهم العوائق التي حدّت من انتشار طروحات مدرسة براغ، وترجمة مؤلفات أعضائها، هو الحرب العالمية الثانية وتداعياتها⁽¹⁾.

عرّف باتريس بافيس Patrice Pavis سيمولوجيا المسرح بأنها "منهج لتحليل النص / العرض يركّز على الترتيب الشكلي للنص، أو العرض ككل، على أساس الترتيب الداخلي لهذه المنظومات الدلالية التي

¹ - يُنظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق.

تصنع كل منهما، وعلى أساس ديناميات عمليات المعنى وتوطيد الشعور خلال مشاركة فني المسرح والجمهور⁽¹⁾.

وعرفها المعجم المسرحي، على أنها "تسعى لأن تُقدّم منهجاً مُتكاملاً لتحليل العمل المسرحي (النص والعرض) على اعتبار أن كلاً منهما يُشكّل لغة Language مُتكاملة ومستقلة. وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تُكوّن هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خلافاً للعلوم النقدية التقليدية التي تُركّز على البحث عن المعنى، بحدّ ذاته"⁽²⁾. ومن جهة أخرى، يعرفها ميشيل فوكو بأنها "مجموع المعارف والتقنيات التي تحوّل تمييز موضع العلامات، وتحديد ما يجعل منها علامات، وكذا معرفة العلاقات القائمة فيما بينها، والقوانين التي تحكم تسلسلها"⁽³⁾.

وبهذا؛ تكون سيميولوجيا المسرح منهجاً لتحليل النص الدرامي والعرض. ولا تبحث عن المعنى بحدّ ذاته فقط، وقد قدّم بافيس النص الدرامي على نصّ العرض. وفي هذا عودة للإرث الألسني السوسيري، من خلال اعتماده على النصّ الدرامي كأرضية للتحليل (كلغة). لتحاليل أخرى، تنتجها القراءة التي يترتب عليها العرض. وكذلك اهتمامها في المرحلة الأولى، على البناء الدرامي الشكلي، أما في المرحلة الثانية لتنظيم

¹ - بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص 13.

² - الياس ماري وحسن حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 254.

³ - patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris, 2009, p317.

الأنساق اللغوية والبصرية التي يشكّلانها معاً، أي كل ما هو لغوي وبصري، الأول ينتجه النصّ الدرامي، والثاني ينتجه نصّ العرض.

ولا تكتفي سيمولوجيا المسرح بهذه المهمة حسب، بل إنها تُعنى بدينامية اشتغال العلامة، وكيفية تناميها وتطورها. لأن العرض المسرحي، يتكوّن من مجموعة أنساق لغوية وبصرية. تدخل بسيرورة اشتغال محطتها الأولى النصّ الدرامي، والثانية العرض. وما بين النصّ الدرامي ونصّ العرض، يبحث الممارسون السيمولوجيون، الكيفية لإيصال المنتوجات العلاماتية للنصّين، في لحظة توخّدهما في أثناء العرض.

ولا تهتمّ السيمولوجيا بالكشف عن المعنى، وإيجاده، لكنها تهتم بعملية إنتاجه عن طريق المسرح. وهذه العملية تمرّ بمراحل عديدة، قراءات متعدّدة ومختلفة ومتنوعة، تشكّل السيمولوجيا البؤرة المركزية لتلك القراءات، وهذا هو المنحى التحليلي لها، كمنهج كما ذكر بافيس. لأن المراحل البصرية في صناعة الشفرة المسرحية، تمرّ بمراحل معقّدة، ومتوالية، تنتجها مجموعة القراءات المعقّقة للنصّ الدرامي. صنع الشفرات وحلّها تتمّ على وفق تراتبية هرمية كالآتي:

1. المؤلف: الذي يعمل على تشفير نصّه الدرامي، وفق شروط الأحداث الدرامية.
2. المخرج: الذي يعمل على تفكيك شفرات نصّ المؤلف. وفق رؤيته (قراءته) الإخراجية، وما يفرضه تعاونه مع فريق العمل.

3. مصمّم السينوغرافيا: يقوم بإعادة تشفير النصّ لتطوير الصور البصرية للعرض المسرحي.

4. المتفرّج: الذي يؤوّل شفرات العرض. وهذه العملية جدلية، فرضها الجانب البصري، وهي جزء مهمّ من عملية التلقّي⁽¹⁾.

وبوصف العملية تمرّ بمرحلة تشفير النصّ من قِبل المؤلف، ومن ثمّ؛ يأتي دور المخرج ليفكّك شفرات المؤلف (النصّ الدرامي)، وشفرات مصمّم السينوغرافيا، ومن ثمّ؛ يحمل نصّ العرض شفراته الخاصّة. والتي تتشكّل من تضافر تعدّدية القراءات، ومن ثمّ؛ يصل إلى المتفرّج، الذي يبدأ نشاطه التأويلي، من خلال تفكيكه لشفرات نصّ العرض ونصّ المؤلف. وهنا تكون الأسبقية لنصّ العرض (نصّ المخرج)، على نصّ المؤلف، لأن نصّ المخرج، سعى لتشفير نصه الخاصّ، فضلاً عن تشفير النصّ الدرامي، وفق القراءة الجديدة، المتنوّعة والمختلفة. لأن العرض المسرحي يتشكّل من منظومة علامات مُتنوّعة؛ سمعية وبصرية، ليس - بالضرورة - يصدرها جميعاً النصّ الدرامي، بل هناك العناصر المسرحية الأخرى (الإضاءة، الأزياء، الديكور، الإكسسورات، الماكياج، الموسيقى)، فهي - أيضاً - تمتلك خطابها للمتفرّج. بوصف المسرح آلة سبرنطيقية، كما يقول رولان بارت، لأن المسرح "يبيّث مجموعة من الرسائل باتجاهك [...]"، وما يميّز هذه الرسائل هو كونها متزامنة، ولو بإيقاع متباين [...] ففي لحظة من لحظات العرض، تتلقّى ست رسائل أو سبع في

¹ - أستون إلين، وسافونا جورج، مصدر سابق، ص ص 197-198.

الآن ذاته (صادرة عن الديكور واللباس والإثارة ومواقع الممثلين، وإيمائهم، وتعابير وجوههم، وكلامهم)⁽¹⁾. إذن؛ العلامات التي يبتثها العرض المسرحي، لا ينتجها تضافر النص الدرامي ونص العرض حسب، بل تساهم العناصر المسرحية الأخرى بإنتاجها، وبناء على ذلك، تتشكّل رسائل العرض المسرحي.

يحيلنا ذلك إلى سؤال جوهري: هل هذه الطروحات، هي ما توصلت إليه سيمولوجيا

المسرح؟

لأن هذه العملية التواصلية للعرض المسرحي عملية كلاسيكية بحثت، تبنّاها المسرح منذ أن عرف الإخراج كوظيفة مستقلة مع أندريه أنطوان. ولعل مسرح القرن العشرين وطروحات الرمزيين، سعت لترسيخ هذه الآلية من الاشتغال، من خلال ترميز العرض المسرحي، وتحميل النص الدرامي، ونص العرض بكمّ هائل من الرموز. لتخليص العرض المسرحي من كلائشيات الطبيعية والواقعية، وشملت ثورة الرمزيين كافة العناصر المسرحية الأخرى.

بدأ الحديث عن العرض المسرحي كأنساق علاماتية، مذ كان نص العرض علامة كبرى، أو مجموعة أنساق علاماتية منفردة مختلفة ومتفاوتة؛ حيث بدأت قراءة العرض المسرحي قراءة مغايرة وفق التحليل السيمولوجي. وكذلك دراسة أنساقه البصرية؛

¹ - بارت - في باتريس بافيس، قضايا السيمولوجيا المسرحية، في حقول سيميائية، مصدر سابق، ص 78.

حيث تبنّت مدرسة براغ هذه الطروحات. وأشار رولان بارت في عام 1964 - بشكل استفزازي - بأن المسرح مسوماً. وذلك من خلال تعدّد أصواته، والكثافة العلاماتية التي يتمتّع بها. وهذا يجعل المسرح حقلاً ثرياً للبحث السيميولوجي، لأن "طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تمثيلية، أم رمزية، أم اتفاقية، ودلالة الرسالة، سواء كانت حقيقة، أم بالتضمين - جميع المسائل الأساس السيميائية هذه موجودة في المسرح"⁽¹⁾.

استأنف البولندي تاديوز كاوزان T. Kowazan في عام 1968، ما بدأ به رولان بارت، بل ذهب إلى عمق البحث السيميولوجي في المسرح. ومثلما كانت البنيوية أساس الطروحات الحديثة لما يسمّى اليوم سيميولوجيا المسرح. سار كاوزان على نهج مدرسة براغ، بالاستناد إلى البنيوية، ولاسيما في تسويم العرض المسرحي، الذي تبنّته مدرسة براغ. وعدّ كل شيء يصدر من المُمثّل على الخشبة هو علامة، ويتضمّن ذلك "الخطاب اللغوي، الإيماءة، الجسد"، مؤكّداً على قابلية التحوّل عند المُمثّل، واجتهد في محاولة إضافة الجديد، لتأسيسه تصنيف العلامة المسرحية، كذلك أنساق العلامة، وتصنيف ظواهرها، وإرجاع كل نسق إلى ميدان اشتغاله، إن كان من المُمثّل، أو خارج المُمثّل، وهذا التصنيف أصبح مرجعاً لكل دارس مسرحي:

¹ - بارت، رولان، في إيلام، مصدر سابق، ص 33.

1- الكلمة 2- النغمة Toné	النص المنطوق	تعبير الجسد	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (المُمثل)
3- المحاكاة 4- الإيماء 5- الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (المُمثل)
6- الماكياج 7- تصفيف الشعر 8- الملابس	مظهر المُمثل الخارجي			المكان	
9- الإكسسوار 10- المناظر 11- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	خارج المُمثل	علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (خارج المُمثل)
12- الموسيقى 13- المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية			الزمان	علامات سمعية (خارج المُمثل)

تصنيف كاوزان

اعتمد كاوزان في تصنيفه، على التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة. وكيفية اشتغالها في العرض المسرحي، لأن العلامات الطبيعية تفرضها شروط مادية، تقتصر فيها العلاقة بين الدال والمدلول، أي علاقة العلة والمعلول بشكل مباشر، كما في الدخان الذي يدل على النار. أما العلامات الاصطناعية؛ فهي اختيار إنساني، يتفق عليها الإنسان في كل المجتمعات للإشارة إلى أغراضه.

والعرض المسرحي "يحوّل العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع - في ذلك - أن "يصطنع" العلامات، قد تكون هذه العلامات مُجرّد أفعال لا إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية"⁽¹⁾. ومن ثمة؛ حسب كاوزان، فإنه ليس بالضرورة اكتساب العلامة معناها الحياتي. لأن الأشياء تكتسب في المسرح معناها من خلال اشتغالها داخل الأنساق العلاماتية الأخرى، والعكس - أيضاً - صحيح. وجود بعض الأشياء في الحياة، يبقى مُجرّد وجود وظيفي. فالمنديل في مسرحية عطيل، أصبح فعلاً مهماً داخل العرض المسرحي، تجرّد من وظيفته الحياتية كمنديل، وتحوّل إلى دليل إدانة ضد ديزدمونة، وجوده أفرح أميليا، حتى تعطيه لياغو، ليستثمره في مخططه:

.....

أميليا: يُفرحني أني وجدتُ هذا المنديل.

لقد كان أول هدية لها من المغربي.

مائة مرة حثّني زوجي العنيد على اختلاسه.

غير أنها تحبّ هذا الدليل الذي استحلفها على الاحتفاظ به إلى الأبد.

فراحت تُبقيه معها دائماً وأبداً

¹ - كاوزان في، إيلام، مصدر سابق، ص 34.

تقبله وتحديثه. سأنسخ تطريزه، وأعطيه لياغو.

أما ما الذي سيفعله به،

فعلمه عند ربي، وأنا إنما أرضي له نزوته⁽¹⁾.

ثم يصبح المنديل الدليل القاطع لخيانة دزديمونة، على الرغم من عفّتها وطهارتها. وكل هذه الحكاية، من تدبير أميليا وزوجها ياغو، لغيرتهما الشديدة من طهرانية الحب بين عطيل ودزديمونة. إذن؛ المنديل هو دليل عطيل، الذي قرّر أن يقتل به دزديمونة:

.....

عطيل: فكّري بخطاياك.

دزديمونة: إنه الحب الذي أكنّه لك.

عطيل: نعم، ومن أجل ذلك، ستموتين.

.....

عطيل: ذلك المنديل الذي كنتُ أحبه جداً، وأعطيتك إياه

أعطيتَه أنتِ لكاسيو.

دزديمونة: أبداً، قسماً بحياتي وروحي!

أرسل في طلب الرجل، واسأله.

¹ - شكسبير وليم، المآسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990، ص535.

عطيل: أيتها الروح الحلوة، احذري، احذري اليمين الكاذبة!

إنك على فراش موتك.

دزديمونة: نعم، ولكنني لا أموت.

عطيل : بلى، في الحال.....⁽¹⁾

.....

على الرغم من الأهمية الكبيرة والمهمة لتصنيف تاديوز كاوزان، إلا أنه أغفل جانباً مهماً فيه، ألا وهو النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات). لأنه يُعدّ بؤرة مهمة لمصادر العلامات التي يحملها الممثل، إن كانت محمولة بشكل مباشر من الممثل، أو خارج الممثل. والتي تحيل الممثل إلى كم هائل من العلامات، تساهم في عملية اشتغال العلامة، وتناميها، وتطورها. وتشكّل خاصية العلامة، داخل النص الدرامي، زمنياً، سايكولوجياً، فضائياً. لأنها تحمل دوالاً فاعلة داخل النص؛ تؤثر الشخصية نتيجة فعل خارجي، لم يُشر إليه الحوار، لكنه موجود في الإرشادات. اختزال الزمن من مشهد إلى مشهد، ومن فصل إلى فصل، يحمل دلالات زمنية، وكذلك شبكة علاقات الشخصيات.

ويحمل النص الثانوي علامات طبيعية، في أغلب الأحيان، بإمكان الممثل أن يفعلها، ويحوّلها إلى علامات اصطناعية داخل العرض. من خلال اشتغاله على السمات الجسمية التي أشارت إليها الإرشادات مثلاً.

¹ - شكسبير، مصدر سابق، ص 589.

والغريب أن كاوزان قد جعل من النص المنطوق علامة زمنية فقط، على الرغم من أن النص يحيل إلى علامات مكانية. ونفس الشيء ينطبق على علامات الماكياج، وتصنيف الشعر؛ التي يعدّها علامات بصرية فقط، تدلّ على المكان، لكنها - أيضاً - علامات زمانية، تصنيف الشعر في العصر الأليزابيثي، يختلف عن تسريحات القرن العشرين، بل إن وضعية الماكياج - بالنسبة للسيدات في الربيع - يختلف عنه في الخريف والشتاء.

وكذلك الملابس، فكل زمن يحمل سمات موضاته الخاصة. وأما الموسيقى والمؤثرات الصوتية؛ لا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط؛ وذلك لاختلافات الثقافات من بلد إلى بلد، بل في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصة. قد ينطبق تصنيفه على المؤثرات الصوتية، لكن الموسيقى شيء مختلف تماماً.

2- سيميولوجيا النص الدرامي:

2-1. داخل الحوار، خارج الحوار

يُعدّ النص الدرامي الأرضية العلاماتية التي يتأسس عليها نص العرض. بوصفه الباث الأول لكم هائل من العلامات، البؤرة المركزية لمجمل الأنساق العلاماتية، إن كانت لغوية، أو بصرية. والبصرية - هنا - ما تُحيل إليه اللغوية، إن كانت داخل الحوار، أم خارجه. والعلامات التي يحملها النص الدرامي لا تتسم بالاعتباطية، وإنما القصدية، ركبها المؤلف على شكل شفرات إرسالية، تتشكّل هذه الإرسالية من مستويات مختلفة، يمرّ عبرها نص العرض، بعد أن يتم تفكيك شفرات المؤلف من قبل المخرج، يركّب المخرج شفراته الخاصة التي يريد لها نصه (نص العرض).

وكذلك شفرات مصمّم السينوغرافيا، والعلامات التي تنتجها الأنساق العلاماتية الأخرى؛ مثل (الجسد، الديكور، الإضاءة، الأزياء، الإكسسورات، الموسيقى) بعد أن تتخلّص من أيقونيتها الحياتية، تفعل على الخشبة بمستويات رمزية مختلفة. وفق ذلك "فالنص يتم التعامل معه على أساس أنه سلسلة من محطات الإرسال الإدراكية في طريقه بين الإنتاج والتلقي، وقد يؤدي ذلك إلى انحراف المعنى في عدة اتجاهات"⁽¹⁾. وانحراف المعنى قصدي، يلعب دور مدلولات جديدة، سعت إليها القراءات المتعدّدة المغايرة لصنّاع العرض المسرحي، بناءً على زمكانية نص العرض.

¹ - بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، مصدر سابق، ص 99-100.

وليس نص المؤلف، لأن "الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تنكشف - من خلالهما - نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور"⁽¹⁾.

تتحدث الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva (1942)⁽²⁾ صاحبة مفهوم التناص Intertextuality السيميائي⁽³⁾، بأن النصوص الأدبية تتضمن محاورين:
الأول: أفقي؛ يربط بين مؤلف النص وقارئه.

الثاني: عمودي؛ يربط بين النص والنصوص الأخرى⁽²⁾.

وإذا أردنا أن نُسقط تضمين جوليا على النص الدرامي؛ فسُحِّلنا المحور الأول إلى نص المؤلف وقارئه "الأول" (المخرج والممثل). وفي هذه الحالة، يكون القارئ العادي قارئاً ثانياً، وهو - أيضاً - بمثابة المُتفرِّج الذي يصله نص العرض، الذي اقترحه له المخرج، بناءً على تراتبية العرض المسرحي.

ويتشكّل العرض المسرحي سيمولوجياً على بنية الخطاب الدرامي - خطاب النص - الذي يخضع لقوانين الدراما، وشروطها. لأنه لا يمكن أن تتشكّل سيمولوجيا المسرح بمعزل عن تلك القوانين، لأن السيمولوجيا عملية تركيب

¹ - إسلن مارتنز، مجال الدراما، مصدر سابق، ص 55.

⁽²⁾ - ألسنية ما بعد البنيوية، ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة. تمزج في ما تسميه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائية، والتحليل النفسي. ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين "الرمزي" (البنية "ماوراء اللسانية"، أو "غير اللسانية"، أو الدلالة التي تُتيح وجود الهو) و"السيميائي" الجسدية الذي يحدث على التواصل. (بإيجاز عن أسس السيميائية)..

⁽³⁾ - يرتبط المفهوم - بالدرجة الأولى - بمنظري ما بعد البنيوية. ويشير التناص إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النص بنصوص أخرى، فكل نص يكون متصلاً بنصوص أخرى.

² - يُنظر، تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، الفصل السادس (التفاعل النصي)، مصدر سابق.

ترابتي هرمي للعلامات، لأنه "من الصعب تصوّر سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك؛ فإن أية شاعرية درامية لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذّ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر"⁽¹⁾.

ويكون المحور الثاني ما يشبه شبكة علاقات، ذات مستويات مختلفة، تحدّها مستويات القراءة، تبدأ من تراتبية النص (فصول - مشاهد)، وإلى مرحلته الأخيرة كنص مرئي، مليء بالمحمولات الدلالية، بعد أن مرّ عبر الشبكة التي تتألف من (نص المؤلف، نص المخرج، الممثل، الموسيقى، مصمّم السينوغرافيا، الأزياء، الديكور، الماكياج)، والتي ستكون وفق المستويات الآتية:

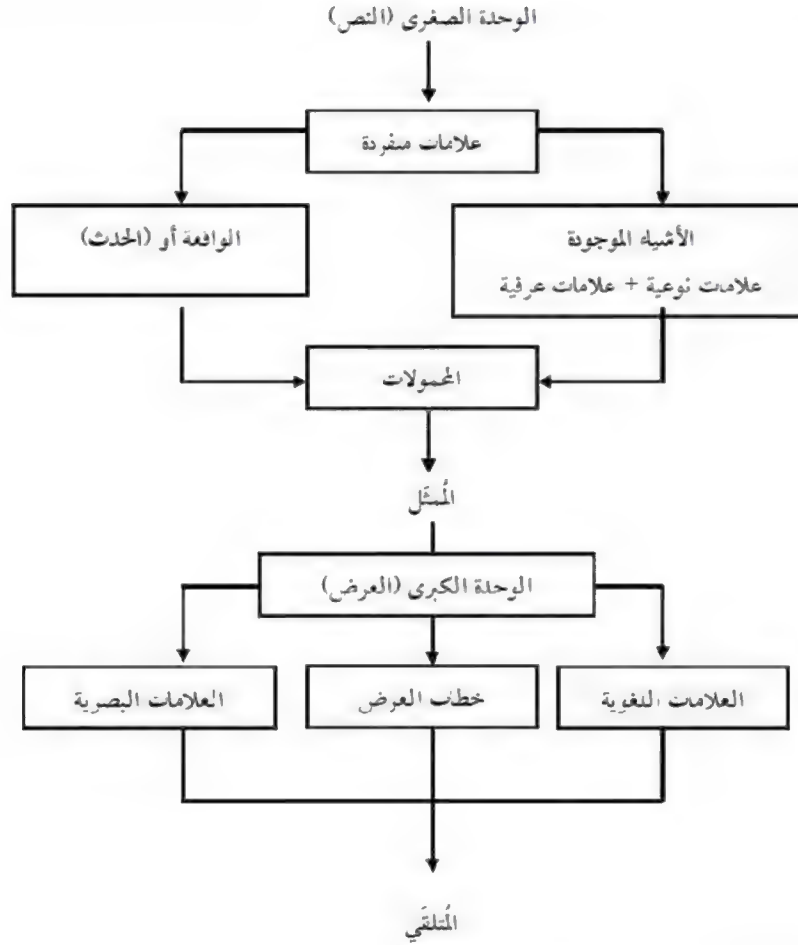
المستوى الأول: النص - المخرج / الممثل

النص (المؤلف) ----- المخرج / الممثل

يشير الخط المتقطع إلى العلاقة بين النص والقارئ (الأول)، بوصفها ليست علاقة مباشرة، وإنما علاقة تأويلية، تنتجها القراءة.

وبناء على التراتبية التي وضعناها جولياً؛ فإن النص الدرامي، يكون الوحدة الصغرى التي تنتج مجموعة من الأنساق السمعية (لغوية). والبصرية التي يحملها الممثل كمؤول أول للنص، وأيضاً بوصفه الوسيط بين الوحدة الصغرى (النص) وبين الوحدة الكبرى (العرض المسرحي). وما يتخلل هذه العلاقة من حمولة الدلالات والمدلولات، التي ضمنها تعدّد القراءات، كما في الشكل الآتي:

¹ - إيلام، كير، مصدر سابق، ص 316.



وإذا ظلت الوحدة الصغرى وحدة قرائية (كنص) فقط، من دون تجسيد على الخشبة، فإنها لا تخضع لتراتبية العلامات التي يحملها المُمثل في أثناء العرض. ومن دون هذه العلاقة مع المُمثل تبقى العلاقة أفقية بين النص والقارئ. تعتمد - بالدرجة الأولى - على الشفرات التي يحملها النص الأدبي، كما في الشكل الآتي:

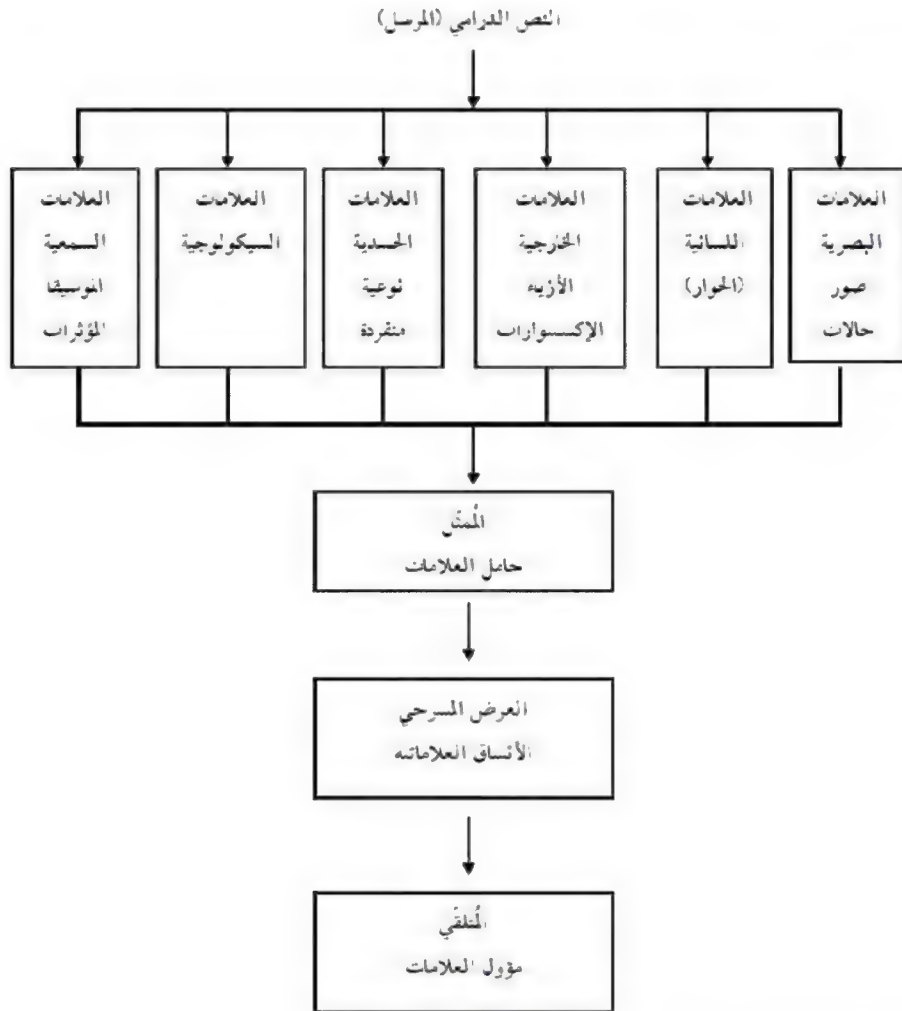
الوحدة الصغرى -----< القارئ

الخط المتقطع يشير إلى العلاقة بين الوحدة الصغرى والقارئ، التي تخضع لفهم العلامات المتفرّدة، والنوعية، والعرفية، التي يضمّها النص كقراءة. تعتمد هذه العلاقة - بالدرجة الأولى - على القارئ الأول، وكيفية استقباله للدلالات والمدلولات، بوصف المدلول هو اعتباطي، كما يؤكد دو سوسير، لكن هذه الطريقة الإرسالية طريقة كلاسيكية، والتي تتكوّن من مرسل، رسالة ومستقبل:

مرسل — رسالة — مرسل إليه

لأن "الحوار كنص هو كلام ميت، لا معنى له. والنص خارج إطار العرض وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق"⁽¹⁾. ووفق النظرية السيميولوجية، فقد تحوّل العرض المسرحي، إلى منظومة كاملة من العلامات. لا تحقّق تواصلها إلا بواسطة الممثل، بوصفه علامة، فضلاً عن كونه حاملاً للعلامات. ويمكن أن تتغيّر طريقة الإرسال، إذا عددنا أن الممثل يتماثل مع الرسالة (منطق الإرسال والاستقبال) في الشكل الافتراضي للوحدة الصغرى والكبرى، لكنه - في هذه الخطاطة - نراه يتكوّن من مجموعة علامات، بوصف النص المسرحي هو المرسل، وهناك رسالة، ولا بد من توافر حامل لهذه الرسالة، وهنا يتجسّد دور الممثل، ومن ثم؛ لا بد من توافر مرسل إليه كي تصل الرسالة، ويكون الشكل كالآتي:

¹ - أوبرسفيد، آن، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنّيّة العرض (من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع332، مارس 1998.



2-2. الثنائيات الالسنية (ثنائيات بنائية تركيبية)

تُعتبر ثنائيات مثل التابع والتركيب ومحور الاستبدال syntagm والاختيار Paradigm من الثنائيات الأساسية في الالسنية الحديثة التي بفضلها استطاعت اقتراح مقارنة علمية دقيقة للخطاب. ويشير محور

التتابع إلى تتابع الخطاب الخطي (لغة)، وفي كل نقطة لهذا الخطاب هناك محور الاستبدال الذي يشير إلى الإحالات الممكنة. هذه الثنائية ذات أهمية كبيرة في مجال المسرح الذي يتميز بثراء وظائف الاستبدال، وتعقيدها⁽¹⁾. ويُعتبر الاستبدال أحد مصادر المسرح الرئيسية من خلال استبدال الخطاب النصي بخطاب صوري، يخضع لرؤية المخرج، وقراءته.

يخضع النص الدرامي - (كخطاب) - لمحور التتابع والتركيب في المتن الحكائي؛ حيث يُقسم إلى فصول ومشاهد، ويجب أن يكون وجوده تتابعياً، من أجل تصاعد الحدث الدرامي، داخل النص، لكنه - أيضاً - يخضع لعملية استبدال لدلالات أخرى، لها صلة بالواقع، في أغلب الأحيان، والتي تكون على شكل شفرات، يعمل المخرج - المفسر - الأول للنص، على إخضاعها لعملية تركيب جديدة، على وفق رؤيته الإخراجية للعرض المسرحي، الأمر الذي يخدم رؤاه، وهو - أيضاً - ما يخضع لثنائية التتابع والتركيب.

تركز وجهة النظر السيميولوجية على "أن النص والعرض ينطلقان على مستويات رمزية مختلفة: فالأول يقوم على أساس منظومة لغوية لعلامات عشوائية (لذلك لا بد - أولاً - من نقله إلى مدلولات قبل فهمه)، والثاني يتأسس على العلامات الأيقونية التي تقدّم شكلاً تصويرياً للواقع الذي تتكوّن منه العلامات - التي لا يعني أنها لن تخضع لأنظمة متعارضة

¹ - يُنظر، أوبر سفيلد، آن، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 6، 1994.

أيضاً، ومكوّنة خطاباً بنيوياً⁽¹⁾، وبهذا؛ يرجع النص الدرامي برمته للمرجع، فضاؤه الأصلي، تبقى عملية اشتغاله مرهونة بالاستعارة الجديدة التي يقترحها المخرج، وهي استعارة مرجعية لقراءته الخاصة للنص، وليس - بالضرورة - تتفق مع مرجعية النص الدرامي، بل يعمل المخرج لصنع مرجعية فضاء عرضه، بمعزل عن فضاء النص.

وقد ميّز باتريس بافيس بين النص الدرامي ونص العرض، لأنه في "إطار الإخراج، لا يحكم مسبقاً على علاقتهما خصوصاً، ولا يعني - بالضرورة - أن النص أكثر أهميّة، وأنه يترجم عن طريق المخرج إلى معناه النموذجي، ثم يتمّ التعبير عنه على خشبة المسرح. فلا يستطيع المخرج عند إخراج النصوص أن يقدم سوى قراءة للنص الذي ينوي تقديمه على خشبة المسرح، وتفسير التداخل بين النص والعرض مسألة مختلفة تماماً⁽²⁾.

إنّ العرض المسرحي برمته عملية تتابع وتركيب، يخضع لمخيال صنّاع العرض المسرحي ككل. ونلاحظ ميول كثير من المخرجين لاستبدال فضاء النص الدرامي، الذي اقترحه المؤلف بإرشاداته المسرحية، إلى فضاء آخر، مغاير، ويكون الفضاء الجديد خاضعاً لعملية التتابع والتركيب الجديدة لنص العرض. وهذا ما نجده في كثير من العروض المسرحية التي تقدم المسرحيات الكلاسيكية برؤية معاصرة؛ حيث يقدم العرض داخل فضاءات جديدة، تسند الرؤية الجديدة التي اقترحها

¹ - بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 182.

² - بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 173.

المخرج، أو الدراماتورج، وخاصة لأعمال (وليم شكسبير)، الذي تتمتع نصوصه بحظوة كبيرة من تلك القراءات، لما تمتاز به من مساحة كبيرة للاشتغال، وتحليق للمخيلة والاجتهاد.

لقد استثمر المخرج الهولندي أ. ب خيتلنك A. B Gietelink "1959"^(١) القوة التي تتمتع بها نصوص شكسبير؛ إذ اقترح تركيباً جديداً مسرحية هاملت وفق قراءة جديدة، مستعيراً لأحداثها فضاء جديداً، تمثل في حديقة كبيرة أمام إحدى القلاع. وعمل على نقل كل أحداث المسرحية خارج القصر / القلعة؛ هناك سعى لتأثير فضائه الخاص، وكأنه يريد إخبارنا بأن القصور تلفها الأسوار، وتظل أبوابها موصدة. وقد حمل فضاء العرض البديل كثيراً من العلامات الموجودة في النص، فضلاً عن عمليات استبدال جديدة (أمطرت السماء مطراً شديداً مثلاً)، مما أضاف علامة طبيعية للحدث. وبهذا؛ كسر خيتلنك المتوقع والبدهي عند المتفرج، وأعاد تركيب الأحداث وفق قراءته الجديدة، حتى على مستوى الشخصيات حين استثمر أحداث 11 سبتمبر، ومقتل المخرج الهولندي (ثيو فان خوخ Thyo van Gog) على يد أحد المسلمين وسط أمستردام. وقد تداخل العرض ثقافياً مع ثقافات وديانات أخرى؛ مثل الديانة الإسلامية حين لجأت أوفيليا لارتداء الحجاب وقراءة القرآن بعد مقتل أبيها.

^(١) - مخرج هولندي معاصر، درس القانون والفلسفة، أسس فرقة (مسرح نومادا) عام 1984، ويشغل منصب مديرها الفني. اهتم بتقديم العروض التجريبية، ذات خلفية فلسفية، ليس على مستوى الشكل المسرحي، وإنما على مستوى أداء الممثلين.

وقد سار زميله المخرج يوهان سيمونس Johan Simons^(١) في نفس القَصْدِيَّة الاشتغالية عندما قدّم نص (أسخيلوس - الأورستيا)^(٢)، وأعاد تركيبه من جديد، بشكل جمالي أخذ، أزاح فضاء النص إلى فضاءات أخرى، تعكس قراءته المغايرة للنص. وقد استبدل فضاء النص بفضاء العرض، حاول أن يقرب النص مع الأحداث العالمية الآنية (الصراع الاقتصادي والسياسي)، جعل شخوصه تتحرك داخل فضاء طيني موحد تارة، وتارة أخرى، سجنها داخل قفص زجاجي، باثًا كمًا هائلاً من العلامات، حملت شخوصه أسماء النص الأصلي، لكن علامات الأزياء تُحيلنا إلى زمننا الحالي، وكأنّ دسائس القتل والخيانات تتناسل، فقط المكان يتغيّر^(٣). وبهذا؛ فالعلامة المكانية ليست - بالضرورة - علامة نصية، وإنما علامة العرض كما تقول آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld، لأنها ليست ذات طبيعة اصطلاحية، وإنما أيقونية، بوصفها تماثل الشيء الذي تمثله، لأنّ الفضاء الذي يوجد العرض المسرحي فضاء مرجعي،

^(١) - (Johan Simons) يوهان سيمونس 1946، مخرج طليعي، درس الرقص والتمثيل في كل من أكاديمية روتردام للرقص وأكاديمية المسرح في ماسترخت. عام 1976 عمل كمخرج وممثل في فرقة Haagsche Comedie، بعدها؛ تفرّغ للإخراج، وفي عام 1982 أسّس فرقة الخاصة، لكنّ؛ كانت أحلامه أكبر من هذه الفرقة الصغيرة، فأسّس عام 1985 فرقة Holandia Theatergroep، فكان مخرجها الأول، بالإضافة إلى إدارته الفنيّة لها، بمشاركة زميله المخرج Paul Koek، يعتبر واحداً من أهم المخرجين الأحياء بأوروبا، حصل على أهم جائزة مسرحية بأوروبا، وهي جائزة أوروبا المسرحية في عام 2000، تمنح للمخرجين الذي يساهمون بتطوير المسرح في أوروبا. استقدمته فرق مهمّة في ألمانيا وإنكلترا؛ ليُخرج لها أعمالها.

^(٢) - تتكون ثلاثية الأورستيا من (أجاممنون، حاملات القرايين، المحسنات).
^(٣) - يُنظر، شرجي، أحمد، ثلاثية أسخيلوس في هولندا، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الثقافة البحرينية، العدد 56، أبريل 2009، ص145.

يُحيلنا إلى فضاء اجتماعي ثقافي ما. فالأيقونية "لا يمكن أن تختفي أو تقل، لأنه - من دونها - يتجمّد الأداء المسرحي. فالمسرح مُمثل لصيغة نشاط ما، يتعرف عليه المُتفرّج، أو يتعرف على عناصره [...]، هكذا يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما، ومجموعة من العلامات المشكّلة جمالياً؛ مثل التصوير التجريدي"⁽¹⁾، وعليه؛ يكون الفضاء المسرحي فضاء، يسير - أيضاً - وفق ثنائية التابع والتركيب، ولن يحيد عنها، لأن النص - كما يقول إيكو - "آلة كسول، تتطلب من القارئ عملاً مضنياً، من أجل ملء الفضاءات الفارغة، أو "البضاء"، فالنص ليس إلا آلة افتراضية"⁽²⁾.

¹ - آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 186.

² - إيكو، في، يونس الوليدي (من فضاء النصي إلى الفضاء الحرّي)، مصدر سابق، ص 6.

3- سيمولوجيا الإرشادات المسرحية Stage Directions Semiotics

تلعب الإرشادات المسرحية دوراً مهماً، في تحديد ملامح الشخصية وتطور بنائها الدرامي، سواء كانت داخل الحوار، أم خارجه. يضيء تصنيفها وتحديد وظائفها داخل النص الدرامي مساحة مهمة للممثل في عملية اشتغاله، من خلال ما تتيح له من معرفة علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى، كذلك دور الشخصية في تطور الحدث الدرامي.

عدّ رومان إنجاردن R. Ingarden الحوار المسرحي نصاً رئيساً، وكل ما هو خارج الحوار نص فرعي أو ثانوي، يتمثل بالإرشادات المسرحية. ويرتبط النصان بعلاقة جدلية، لما يحملانه من حمولات دلالية. فيشكل النص الثانوي أهمية كبرى للممارسة المسرحية، كنظام دال، بالنسبة للمخرج المسرحي بعيداً عن الحوار والفعل الأدائي. وقد أشار المعجم المسرحي إلى أهمية النص الثانوي؛ لأنه يتوفر "على معلومات، تحدّد مكان الحدث وزمانه، وتُبيّن أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحياناً (السّن، الشكل الخارجي، المهنة، إلخ). كما يمكن أن يحتوي على معلومات حول أداء الممثل "اللهجة"، النبرة، الحركة والأفعال)، بالإضافة إلى المعلومات حول الديكور، والإضاءة، والإكسسوار، والموسيقا، والمؤثرات السمعية، إلخ. كذلك فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على

امتداد النص يُعتبر جزءاً من الإرشادات المسرحية⁽¹⁾، بناءً على هذه الأهمية، يعدّ النص الحوارى النص الرئيس، وكل ما خارج الحوار، نصاً ثانوياً. النص الثانوى؛ أي (الإرشادات) يظهر دوالاً مهمة للمُمثل، لأنها تحدّد له الشكل الخارجى (الفيزيائى)، السلوك، نبرات الصوت، وعلاقة الشخصيات مع الشخصيات الأخرى.

يوجد النص الثانوى خارج نطاق السرد الحوارى للحدث، لكن؛ وفي الآن ذاته، يشير إليه، ويوضحه في أحيان كثيرة. لكن؛ بالمقابل، يحمل النص الرئيس إرشادات ضمنية، داخل الحوار نفسه، تُحيل قارئ الحوار إلى سلوك الشخصيات الأخرى، عمرها، زمنها، لباسها، نفسيتها، وهذا ما نلاحظه في مسرحية (مكبث - لوليم شكسبير) في مشهد (دنكن، مالكوم، الرائد)، كيف أن الحوار يدلّنا على المكان، ويعرّفنا على الرائد، وضعه، لباسه، وظيفته، سوء حاله، كذلك يبيّن لنا قوة مكدونالد وجبروته، وأيضاً؛ بسالة مكبث، وشجاعته، من دون أن نراهما، وإنما عبر علامات إخبارية، أشارت إليها الإرشادات:

دنكن: مَنْ ذلك الرجل المضّرّج بالدم؟ بوسعه إخبارنا،

كما يبدو من سوء حاله، بأحدث مراحل العصيان.

مالكوم: هذا هو الضابط الذى قاوم الأسر، كما هو قمين بالجندى الباسل الصلب.

مرحباً بالصديق الشجاع!

أدّل للملك بما تعرف عن المعمة

كما كانت حين تركتها.

¹ - الياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مصدر سابق، ص ص 22-23.

الرائد: لقد ظَلَّت بين بين: كسْبَاحَيْنِ منهكَيْنِ، يتشَبَّث كلاهما بالآخر، فيخنقان فَنُهما.
والجائر مكدونالد (وما أجدره بالتمرد: إذ لتلك الغاية راحت نذالات الطبيعة المتكاثرة
تنغل عليه) من جزر الغرب، يأتيه مَدَدٌ من المشاة والخيالة، وربّة الحظ، ابتسمت لعصيانه
اللعين، وبانت كبغي تهوى متمرداً. ولكن ضعفه ظل بادياً.
لأن مكبث الجريء (وما أحقّه بهذا النعت) يزدري برّبة الحظ، وبسيفه المسلول الذي
يبخر الدم منه، لكثرة ما ضرب، يشقّ طريقه، وهو للشجاعة حبيها،
حتى يجابه العبد.
ولم يضافحه أو يودّعه حتى قدّه قدّاً من السرة إلى الشدقَيْنِ، وغرز رأسه على شرفات
قلعتنا⁽¹⁾.

وبهذا؛ تشير الإرشادات، من داخل الحوار، إلى مختلف العلامات، كما في الجدول الآتي:

علامات الشخصية	علامات خارجية	علامات وظيفية	علامات سايكلوجية	علامات الأزياء	علامات مكانية
الضابط	دنكن: الرجل المضرع بالدم	ضابط	حالته بانسة قاوم الأسر	بدلة عسكرية (كونه ضابط)	خارج حدود المعركة
مكبث	جريء - سيفه مسلول - قوي	قائد عسكري	شجاع - لا يهاب القتال	بدلة عسكرية	داخل ساحة المعركة

¹ - شكسبير وليم، مصدر سابق، ص ص 664-665.

فضلاً عن أهميّة العلامات التي أظهرتها لنا الإرشادات، أشارت إلى الحدث الأهم، ألا وهو، وجود معركة مازالت تجري، وبيّنت لنا - أيضاً - صورة المعركة من خلال وصف الرائد لها، من دون أن نشاهدها على خشبة، بمعنى أن الحوار اختزل لنا أحداثاً وصوراً كثيرة، وضعها لنا المؤلف على لسان إحدى شخصياته.

استفادت النظريات المسرحية الحديثة خلال القرن العشرين كثيراً من الإرشادات المسرحية في بلورة طروحاتها؛ حيث عرف ستانسلافسكي كيف يوظفها بتعميق الإحساس عند الممثل، من خلال عمله على الذاكرة الانفعالية؛ ومزج مايرهولد الإرشادات مع الحوار؛ لينتج دوال ومدلولات عرضه حركياً. ولعل الاستثمار الأعمق للإرشادات كان عند المخرج الألماني برتولد بريشت، الذي عرف كيف يوظفها من ضمن أسس النظرية الملحمية، فقد لجأ إلى الإشارة للأسماء والأغنيات واللوحات لتقريب الحدث إلى المتفرج؛ حيث كان بريشت "يعطي للأغنيات والمقطوعات الشعرية التي يتم ترتيبها عناوين مباشرة.... إن التعليقات والعناوين والأشعار يمكن أن تندمج في العرض، سواء أعلنها الممثلون، أو أشير إليها من خلال الالفاظات، أو الإسقاط، باعتبار وسائل إبعاد وتغريب إضافية"⁽¹⁾.

إن حضور الإرشادات الإخراجية - إذن - حضور إجباري عند بريشت، لأنها تقرب له فهم المتفرج، وكذلك؛ فهي تعلّق على الأحداث، وتوضح معنى المشهد برفع لافتة، يكتب عليها اسم اللوحة.

وإلى جانب ذلك، فإن الإرشادات تحدّد - في أغلب الأحيان - عملية دخول الشخصيات، وخروجها، وهي إرشادات إجبارية، يفرضها

¹ - استون إلين، سافونا جورج، مصدر سابق، ص 116.

الحدث الدرامي. جهة الخروج - في أحيان كثيرة - تحدّدها الإرشادات ورؤية المخرج. ففي مسرحية هاملت، يختبئ بولونيوس خلف الستارة، وهو اختباء إجباري، فرضه الحدث الدرامي، وأشارت إليه الإرشادات، ومن ثم؛ يقتله هاملت من دون أن يراه، لأنه كان يظن بأنه عمّه - العشيق السابق والزوج الحالي لأمه (قاتل أبيه). عملية اختباء بولونيوس تدخل ضمن التطوّر الدرامي للأحداث، إن لم يكن هناك اختباء، فليس هناك حدث، لأنه لعب دوراً مهماً داخل المتن الحكائي؛ المقطع المشار إليه يوضح - فقط - عملية الاختباء؛ ويشير إلى تداعيات الحدث على الشخصيات لاحقاً.

.....

بولونيوس: إنه قادم في الحال. شدّدي عليه، أخبريه بأن ألاميه أفضح من أن تُطاق، وإن جلالتك سترت عليه، ووقفت حائلة دونه ودون غيظ كثير. سأمسك عن القول هنا أرجوك أن تصاريحه.

هاملت: (من الداخل) أماه، أماه، أماه!

الملكة: لا تخف علي. انسحب. أسمعته قادماً.

(يختبئ بولونيوس وراء الستارة)

(يدخل هاملت)

هاملت: ها أماه، ما الأمر؟⁽¹⁾

¹ - شكسبير وليم، مصدر سابق، ص 137.

حفلت مسرحية هاملت بالإرشادات الإيجابية، أما داخل النص الرئيس (الحواري) أو النص الثانوي (الإرشادات)؛ فإنها - تارة - تشير إلى المكان، أو حجرة داخل القصر، أو تُخرجنا إلى خارج القلعة لرؤية (طيف والد هاملت)، أو التداخل السريع، لعملية دخول الشخصيات، وخروجها.

نستنتج من كل ذلك بأن أهميّة الإرشادات تكمن في تحديد علامات مهمّة من تفاصيل العمل المسرحي، على المُمثّل تحديدها في عملية اشتغاله على النص الدرامي، منها:

- وظيفة الشخصيات، داخل النص الدرامي. شخصية (الكاهن تريزياس) في مسرحية أوديب ملكاً لسوفكلس مثلاً.

- سمات الشخصية: قوتها، ذكائها، جبروتها... (شخصية الليدي ماكبث - وليم شكسبير).

- الشكل الخارجي: شاب يافع، طفل صغير، كهل، ضعيف، متعب، له عاهة، نُدب، (رتشارد الثالث - شكسبير).

- تعابير الوجه: إن كانت داخل النص أو خارجه، كيف راقب هاملت ردود فعل عمّه الملك (تعابير وجهه)، عندما قدّمت الفرقة التمثيلية مشهد قتل الملك.

- طريقة الإلقاء: في المشهد الواحد - وفي أحيان كثيرة في المسرحية ككل، نبرة صوت أوفيليا عندما تعاتب هاملت.

- سلوك الشخصيات: من خلال طريقة الكلام واللباس، سلوك هاملت مع أمه.

- الحوار الداخلي والخارجي: حالة التمتمة، إذا كان الحوار داخلياً، في حالة توجيهه إلى الآخر الشريك على الخشبة.
- الزمن: نهائاً، ليلاً، فجراً، مشهد الطيف في مسرحية هاملت، أو فصول، أو عقد كامل من السنين، كما في مسرحية روزيتا العانس - لوركا.
- الأزياء: موضة العصر، أو وصف لباس الشخصيات الأخرى، مشهد دنكن ومالكوم في مسرحية ماكبث، وهما يشيران إلى الضابط.
- الإكسسوارات: عصا تريزياس، جزء مكمل لشخصيته، يستدل بها إلى طريقه، كونه أعمى.
- الإضاءة: مصادرها على الخشبة للإشارة إلى الليل والنهار، أو تعتيماً لإضافة الجو النفسي للمشهد، يدخل عطيل يحمل شمعة على دزدمونة.
- وهكذا؛ فإنَّ للنص الثانوي يحيلنا إلى كل هذه العلامات الدرامية في مجمل العناصر المسرحية؛ إذ تظل هذه العلامات في حالة موت سريري، إذا لم ينفذ عنها الغبار. التنقيب بما وراء النص الرئيس (الحواري)، لأنه يتحتم على الممثل "أن يسعى في طلب أدق إشارات الإدراك العادية، ويدخل - مباشرة - في السيطرة على الواقع الاجتماعي، وتطوره"⁽¹⁾. لكن؛ علينا ألا نغفل العلامات الضمنية الموجودة داخل النص الرئيس، لأنها تحمل دلالات مباشرة وواضحة للمتلقّي، وتتجسّد أمام عينيه. ففي مسرحية عطيل، وفي مشهد دخوله لقتل دزدمونة، وهو يحمل شمعة، المتفرّج لا يفهم - المشهد المرئي - الحركي، لخطوات

¹ - بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 53.

عطيل، باتجاه سرير دزديمونة، وهي نائمة، لكن حوار عطيل يشير إلى ذلك، وأي تقصير في التقاطها، سيقوّض العملية التواصلية للعلامات، لأن النص الرئيس حدّد لنا دلالة القتل التي عزم عليها عطيل، وثاقلت خطواته بسببها، وهو يقترب من سرير دزديمونة:

(دزديمونة في فراشها. يدخل عطيل حاملاً شمعة)

عطيل: إنه السبب، إنه السبب، أيتها النفس

لا تجعليني أسميه لك، أيتها النجوم الطاهرة

.....

ولكن؛ يجب أن تموت، وإلا فإنها ستخون المزيد من الرجال

أطفئ النور، ثم أطفئ النور⁽¹⁾

حمل عطيل علامات نفسية، قبل ولوجه الخشبة، نتيجة تراكم الضغوط النفسية، حثّمت عليه التسلّح بكل تلك العلامات، والقدوم على ما عزم عليه، ممّا تركت أثراً فيزيائياً على حركته، وقتل مَنْ؟ إنها دزديمونة. إذن؛ الحالة النفسية لعطيل هي المرجع، والبدال عطيل، والمداول عملية القتل.

¹ - شكسبير، وليم، مصدر سابق، ص 587.

4- الشخصية Character

جاء في المعجم المسرحي أن كلمة شخصية في اللغة العربية مُستحدثة، فقد أُخذت من كلمة "الشخص" التي تعني "سواد الإنسان وغيره تراه عن بُعد"، بمعنى أنها تعني السمات العامة فقط. وتُستخدم في المسرح - في أغلب الأحيان - كلمة "كاركتر" Character الإنكليزية، وهي تعني الطبع أو الصفة بمعناها العام. أما الكلمة الفرنسية "Personnage"؛ فيعود أصلها إلى اللاتينية "Persona"، وتعني القناع، وهي ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور، والمقصود به الدور الذي يؤديه الممثل، عندما يضع القناع على وجهه، يستبدله لأكثر من مرة داخل المسرحية. و"الشخصية كائن من ابتكار الخيال، يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة؛ مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية"⁽¹⁾. بهذا؛ يكون تعريف الشخصية في اللغات متقارباً. وسواء كانت الشخصية تعني في اللغة العربية السمات العامة للشخص، وفي الإنكليزية الطبع أو الصفة، فإن التعريفين يندرجان ضمن السمات، ويحيلان إلى مفهوم واحد، ينصب في العلامة؛ بمعنى أن الشخصية تشكّل علامة، وتحيل إلى شخص بعينه. ولعل معنى الكلمة الفرنسي وأصوله اللاتينية [القناع]، يؤكدان استقلالية الشخصية بوصفها علامة، ضمن مجموعة علامات.

¹ - يُنظر: الياس ماري، وقصاب حنان حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 269.

وإذا عدنا إلى دور الشخصية في المسرح الإغريقي، سيتأكد لنا ذلك من خلال ثبات المُمثل / الأيقونة خلال المسرحية، لكن الشخصية تتحوّل خلال العرض المسرحي، حسب متطلبات الحدث وتحولاته. ففي بداية المسرح الإغريقي، لم يكن غير مُمثل واحد يؤدي كل الشخصيات، وكانت الأقنعة (وهي علامات في النهاية) تشير إلى تعدّد الشخصيات وتفاعلاتها. وعلى الرغم من ثبات علامات اللباس المسرحي خلال العرض المسرحي، لم يكن المُتفرّج يتعرّف على الشخصية إلا من خلال القناع/ العلامة لأنه هو الذي يضع الشخصية في قنوات اشتغالها.

وسيعرف المسرح الحديث اعتباراً من بدايات القرن العشرين "توجهاً نحو إعادة النظر في مبدأ المحاكاة في الفنّ، بشكل عام، وتطوّرت هذه الفكرة في اتجاهات جمالية؛ مثل الرمزية والتعبيرية والسريالية. وقد أدّى ذلك إلى الابتعاد عن النظرة السائدة إلى الشخصية كشخص، يمكن تفسير أفعاله، وتبريرها، إلى كسر وحدة وقмасك الشخصية، من خلال تفكيك فعلها، وتفكيك العلاقة بينها وبين الظروف المحيطة بها، ممّا جعلها تفقد ثباتها كصورة عن الإنسان، وتبدو كشيء قابل للتشكّل"⁽¹⁾.

إن تفكيك أفعال الشخصية، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وكذلك تحليل ظروفها والمعطيات المحيطة بها، هو جوهر سيميولوجيا المسرح، لأن الشخصية لا تعمل بمفردها، إلا من خلال وجود الحامل (المُمثل)، فيما تبقى أفعالها وتحولاتها ميتة، إذا لم تُنجز جسدياً على الخشبة، وهنا؛ تكمن خصوصية الشخصية على المسرح، لأنها تتحوّل من عنصر جامد إلى عنصر ملموس، ومن فعل جامد إلى فعل مُتحرك ونابض بالروح.

¹ - يُنظر: الياس ماري، وقصاب حنان حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 270-271.

إنّ تنامي الشخصية وتطوّرها، لا يتم عن دراسة الشخصية بمفردها فقط، وإنّما علاقتها بالشخصيات الأخرى داخل النص، كذلك علاقتها بتعدّد وظائفها، فاعليتها داخل الأنساق العلاماتية، يكون التعامل مع الشخصيات بوصفهم أناساً حقيقيين، لا مُجرّد شخصيات ورقية، هذه العملية البحثية للشخصية، تكون نقطة انطلاقها - حتماً - من النص الدرامي، الأرض الخصبة للبحث والتنقيب، عن المستويات الدلالية والوظيفية التي تتحرك بها وحولها الشخصية. من أجل توجيهها في العرض المسرحي، لأنه "ليس للشخصية وجود ملموس إلا من خلال عرض ملموس، فالشخصية النصية شخصية مضمرة"⁽¹⁾، كذلك حاجة العودة إلى المرجع، إلى ما وراء النص، في عملية البحث والتنقيب.

مرجعية الاسم الذي يحمله أوديب ذو دلالة كبيرة ومهمّة، داخل النص، يشير إلى "متورّم القدمين"، وهي إشارة إلى الطفل اللقيط المكبل بالقيود، ونص المسرحية يتلاعب بالاسم باستمرار، مثلاً يتغيّر في النبر، يمكن لكلمة أن تنطق (ذو القدمين)، وهو لغز "أبي الهول"⁽²⁾. وإذا تحيلنا الأسماء في المسرح الكلاسيكي إلى دلالات إعلامية للشخصية، فإن مسرح اللامعقول تخلى عن هذه الدلالة، في أغلب الأحيان، جعل الشخصية تحمل حمولات دلالية مفتوحة؛ مثل (رجل 1، رجل 2 وشرطي 1 وامرأة 1 وامرأة 2) ومن ثمّ؛ انفتحت على مستويات قرائية وتأويلية متعدّدة، ما يعطي للممثل الحرية الكبيرة في عملية اشتغاله على الشخصية؛ حيث بإمكانه التوصل إلى اقتراحات متعدّدة ومُتنوّعة في بحثه التاريخي والسوسيولوجي للشخصية.

¹ - أن ابروسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 167.

² - يُنظر، إلين استون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص 70.

ويمكننا الاستناد إلى تقسيمات آن أوبرسفيدل للشخصية، لأنها امتازت بالإلمام الكامل، انطلقت من العام (الشخصية)، إلى الخاص (الإيماءة)، من أجل تفكيك العملية الاشتغالية، عند انتقالها روح حية على الخشبة، شمل تقسميها على قسمين، الأول الشخصية كمفردة، والثاني الشخصية بوصفها كلاً سيميوطيقياً، كما نراه في هذا الجدول:

1- الشخصية بوصفها مفردة Lexeme

الفاعل: actant

للشخصية وظيفة "اجرومية" في البنية، وتأسس صورتها الفاعلة، مثلاً هاملت هو ذات لقوة الحياة/ الحب.

الكناية: metonymy

تؤدي الشخصية وظيفة كجزء من كل أكبر، أو في علاقتها بشخصية أو شخصيات أخرى؛ أي وظيفة الكناية، ياغو في مسرحية عطيل.

الاستعارة: metaphor

قد تؤدي الشخصية على مستوى استعاري ومستوى الكناية أيضاً، مثلاً ياغو في مسرحية عطيل، كاستعارة للغيرة والانتقام.

المرجع: referent

يمكن قراءة الشخصية كمرجع تاريخي سوسولوجي استعاري أو كناية، مثلاً شخصية عطيل، تشير إلى أصوله العربية الإفريقية، (لمتابعة هذه النقطة، يحتاج المرء إلى أن ينتقل إلى ما وراء النص، إلى مستويات التشفير وحل الشفرة في سياق العرض.

الإيماء : connotation

إن دلالة الشخصية تضع سلسلة من المستويات الإيحائية، مثلاً شخصية مستمدة من أسطورة؛ مثل أوديب أو فيدرا، يمكن أن تُعطى في مستوى إيحائي، عناصر أسطورية غير المكتوبة في النص (فكر)، قد تشتغل لمستويات الإيحائية في الإخراج، أو يتم تأكيدها.

2- الشخصية بوصفها كلاً سيميوطيقياً

الوظيفة التمثيلية Function actorial

حيث يشكّل Actant بوصفه فاعلاً وحدة دلالية من وحدات القص، فإن الممثل - عندئذ - يلعب دور الوسيلة الفعلية

التفرد Individua Lisation

استخدام السمات التي تحدّد الفروق قد تدلّ على الشخصية الفردية، كما في المسرح "البرجوازي". وقد تشير تسمية الشخصيات إلى ذلك [...] ودور الفرد قد يشير - أيضاً - إلى الدخول في سياق تاريخي سوسيولوجي (والأمثلة الواضحة على ذلك هي عندما تدخل شخصية تاريخية مسنّاة في قصة درامية).

الجمعية Collectivisation

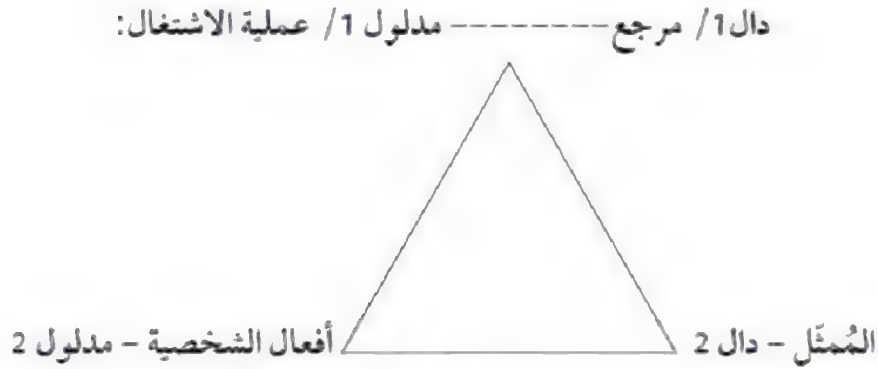
قد يعمل تمثيل شخصيات بطريقة مضادة للاهتمام بالشخصية، في حدّ ذاتها. ومن المهمّ هنا الشخصيات التي تؤدي وظيفة كدور مشفّر؛ أي تعطي دوراً مقرّراً سلفاً لتعبه، مثلاً الشخصيات في كوميديا ديلارتي، أو في الميلودراما..... والشخصيات التي تؤدي دورها كتجريدات ثقافية سوسيولوجية بطريقة بريشت)، وتحديد الشخصية عن طريق القناع⁽¹⁾.

وبهذا، تكون الشخصية وفق تقسيمات آن أوبرسفيلد ملّمة بكل تفاصيل آلية الاشتغال، والأهم هو بحثها عن المرجع، لأنه المفتاح الحقيقي لفتح كل مغاليق الشخصية، وكيفية تطوّرها، وتوجهها على الخشبة، لأنه "من الممكن أن تكون الشخصية صورة استعارية لمختلف مستويات الواقع"⁽²⁾. في هذه الحالة، يشكّل البحث المرجعي للشخصية

¹ - يُنظر: المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص 64-66.

² - آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 150.

الجزء الأول من العلامة (الدال والمدلول)، وهو نتيجة تضافر أجزائها الثلاثة، لكن هذه الثلاثية، تسبقها عملية اشتغال؛ حيث يكون التعامل مع المرجع بصيغة (دال1)، والاشتغال (مدلول1)، يحملهما المُمثِّل بوصفه (دال2)، وأفعال الشخصية بوصفها (مدلول2)، بمعنى تصل العلامة محملة القصدية، ومكتملة البناء، وفي عملية الاشتغال هذه، تتشكّل علامة جديدة، يفعلها المُمثِّل كدال 2، ومن ثم؛ تشكّل تراتباً هرمياً للعلامة، قَمَتَه (دال1 / المرجع، ومدلول1 / عملية الاشتغال)، وقاعدته (المُمثِّل دال2، وأفعال الشخصية مدلول2)، كما في الخطاطة الآتية:



فالعلامة تصل إلى المتفرّج مكتملة القصدية، وإنْ تشكّلت قبل العرض المسرحي، يبقى تأويلها من مهمّة المتلقّي. كذلك؛ فإن الشخصية التي يحملها المُمثِّل بوصفها علامة هي أساس التقارب بين السيمانطريقي (الملفوظات الدلالية) والسيميوطيقي (الدلالات المرئية)؛ حيث تكون ذات مستويين:

1. المستوى السيمانطيسي: يجب أن يندمج الممثل في الشخصية التي يلعبها ويقدمها إلينا خلال الفعل المسرح: لا يشير إلا لنفسه بوصفه "أيقونة" أو "مرجعاً" (تأثير واقعي لهوية داخل الحدث دائماً). وعلاقتنا بالممثل ليست في حدود القصة، بل قائمة على المستوى المادي والاجتماعي.

2. المستوى السيميوطيقي: تلائم الشخصية نماذج لا حصر لها، وفق ملامحها الذاتية، وملامح وثيقة الصلة بها في مواجهة الشخصيات الأخرى: فهي تتكامل في منظومة سيميوطيقية، دوّما فاعلية إلا في إطار منظومة من الاختلافات⁽¹⁾.

ويكون الاشتغال على الشخصية، من خلال العلاقة الديالكتية بين السيمانطيسي والسيميوطيقي، لكن: هناك اختلاف - أيضاً - ما بين السيمانطيسي والسيميوطيقي، لما يحمله المرجع من صور، حتى لو كانت أيقونية، لأنها تمرّ بعملية تشفير متوالية، تفرضها تراتبية العلامة في العرض المسرحي، ولهذا؛ تكون عملية الاشتغال متوالية؛ حيث يتشظى الدال إلى دالين، والمدلول إلى مدلولين، بمعنى يكون الدال¹، دالاً مُجرّداً... دال مُكتشف، أحالنا إليه المرجع بوصفه أيقونة ومرجعاً، والمدلول¹، ليس مُجرّداً، وإنّما رمزاً من خلال مسافة الاشتغال بين المرجع والشخصية، لأن العلامة تفهم كنتيجة للاستدلال، كما هي عند إيكو، نتيجة ذات ارتباط وافترض تبادلي بين مستوى التعبير (الدال) ومستوى المضمون (المدلول)، والدال والمدلول هما جوهر نظرية دو سوسير.

¹ - بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 104.

ويلعب المُمثل دور الوسيط بين النص والمُتفرّج عبر الشخصية، لكن هذا الوسيط يجب أن تكون له دراية بالشخصية التي يلعبها كوسيط فعّال في العرض المسرحي. إنه ليس مُجرّد وسيط، يؤدّي شخصية من الشخصيات، بل يحتمّ عليه دوره كوسيط استقرار عمله، ضمن نسق العلامات في العرض المسرحي، لأنه "في مجال العرض تبدو الشخصية نقطة الثبات التي تتوخّد عندها العلامات المتفرقة"⁽¹⁾، وبهذا؛ تكون الشخصية البؤرة المركزية لمنظومة العرض العلاماتية، بؤرة بثّ الشفرات، وتفعيلها، وعليه؛ يجب أن تكون المستويات، الوظائف الثلاثة للشخصية حاضرة وبقوة في اشتغاله، وهي:

1. المُمثل يلعب الشخصية التي تلعب دوراً بشكل "منعكس"؛ أي كامتداد ممسرح

للأداء الجماعي Social acting.

2. يلعب المُمثل شخصية يفترض أنها هوية ثانية، بارتداء القناع، أو وسائل أخرى.

3. يلعب المُمثل شخصية تشارك في فعل شكلي من المستوى الثاني، أي مسرحية أو

تنكر داخل المسرحية⁽²⁾.

ومن دون آلية الاشتغال هذه، يصعب على المُمثل أن يقنع المُتفرّج وأن يوصل إليه

خطابه الفكري والجمالي.

¹ - آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 141.

² - يُنظر: المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص 73.

الفصل الثالث : سيمولوجيا الممثل

مدخل:

اعتبر بورس العلامة بناء ثلاثياً، يشكّل كل مكوّن منه علامة مستقلة، والعلامة تشكّل - بدورها - ثلاثية جديدة، كما في الجدول الآتي⁽¹⁾:

أولانية الأولانية	علامة نوعية
أولانية	ماثول علامة مفردة
ثلاثية الأولانية	علامة قانونية
أولانية الثانية	أيقون
ثانية	أمانة
ثلاثية الثانية	رمز
أولانية الثالثة	خبر
ثانية	مؤول
تصديق	
ثلاثية الثالثة	حجة

¹ - يُنظر، بنكراد، السيميائيات والتأويل، مصدر سابق، ص 126.

يجد جيرارد دودوال هذا التحديد نفيًا للعلامة، لأنه يُقَوِّض تواصلها. ولكن؛ بالمقابل، فإن بورس لا يفصل بين النظرية والممارسة، لأن هذا الفرق يعيق امتدادها الطبيعي، لأنها تولد وتنمو وتموت في الأشياء⁽¹⁾، وقد صَنَّفها إلى ثنائيات ثلاث، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكونات الثلاث التي تتشكّل منها، وهي:

- ماهية العلامة

- علاقة العلامة بموضوعها

- تصوير المؤول للعلامة

تتشكّل هذه المكونات عبر متوالية العلامة، واشتغالها داخل محيطها الذي تنمو وتتطوّر فيه، وقد ميّز بورس في ماهية العلامة، وبين "العلامة النوعية Qualisign"، و"العلامة المتفردة Sinsign"، و"العلامة العرفية Legisign". إذن؛ ما هو دور كل واحدة منهن، ووظيفتها في الاشتغال:

1- العلامة النوعية Qualisign: وهي نوعية، بمعنى الدور الذي تلعبه نوعية العلامة، ودلالة خصوصيتها، مثل نبرة الصوت، رخامته، شدته، أو ما هو عكس ذلك.

2- العلامة المتفردة Sinsign: وهي الشيء الموجود، أو هي الواقعة الفعلية التي تشكّل علامة، ولا يمكن أن تكون علامة إلا بنوعية تفردّها وتميَّزها، وهي تتضمّن العلامة العرفية أيضاً.

¹ - نفسه، ص 29.

3- العلامة العرفية Legisign: وهي عرف يشتغل بوصفه علامة، وهي تقوم على الاتفاق والمواضعة، مثل القواميس والمعاجم ودلالة الكلمات فيهما.

فضلاً على ذلك، فإن علاقة العلامة بموضعها تميز ما بين، "الأيقون Icon"، و"المؤشر Index"، و"الرمز Symbole"، وهذه التمايزات تعمل - أيضاً - على وفق متوالية دلالية، وأيضاً من أجل التمييز بين الأنساق التي تشكل العلامة، وهي:

- 1- الأيقون Icon: علامة تحيل إلى موضوعها، بحكم اشتراكها في بعض الملامح والخصائص. إذا كان الشيء نوعية، أو كائناً، أو عرفاً، فإنه يكون أيقوناً لشبيهه عندما يستخدم علامة ما.
- 2- المؤشر Index: يرتبط ارتباطاً سببياً بموضوعه، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً من خلال المجاورة.

3- الرمز Symbole: تكون العلاقة بينه وبين الموضوع علاقة اتفاقية، ويعرفه بورس بأنه "علامة تشير إلى الموضوع "الموضوع" التي تعبّر عنها عبر العرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه"⁽¹⁾.

أما فيما يخص تصوير المؤول للعلامة، فلقد ميّزه - أيضاً - ما بين ثلاث علامات، وهي "التصديق Dicisigne"، و"الخبر Réme"، و"البرهان Argument"، هذه كلها علامات على وفق التوصيف الإيضاحي الآتي:

- 1- العلامات التصديقية: علامة وجود واقعي عند مؤولها، كونها تقدّم له حدثاً متعلقاً بموضوعه.

¹ - بورس، تصنيف العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، مصدر سابق، ص 142.

2- العلامة الخبرية: علامة إمكان نوعية، كونها تمثل الشيء الممكن.

3- العلامة البرهانية: وهي تمثل الفعل الذهني، عندما يوضع شخص ما في موضع حكم بقضية ما.

ولا تقتصر العلامات على هذا التحديد، بل تنقسم مجتمعة إلى نوعين، علامات طبيعية، وعلامات مصطنعة:

- العلامات الطبيعية: هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه ناتجة عن قوانين الطبيعة كدلالة الدخان على النار.

- العلامات المصطنعة: هي تلك العلامات التي تكون علاقتها بالشيء المدلول عليه قائمة على قرار إرادي من فرد أو جماعة كرموز العلوم المختلفة، وتقابله العلاقات الطبيعية⁽¹⁾.

نفهم من ذلك بأن كل مكوّن من مكوّنات البناء الثلاثي للعلامة يتكوّن من ثلاثية جديدة، والسؤال هنا هو: هل تتشكّل ثلاثيات جديدة، وفق الثلاثيات التي شكّلتها الثلاثية الأصلية؟

طالما أن العرض المسرحي برمته منظومة علامات متعدّدة الأنساق، والعلامة تولد وتنمو وتموت مع الأشياء، كما يقول بورس، إذن: تشتغل العلامات لحظة امتداد العرض المسرحي ذاته زمنياً. ولأنّ هذا الكلام تحديداً يتطابق وجوهر سؤالنا - نعني الممثل - بوصفه علامة، وحاملاً للعلامات أيضاً، فإننا نعتبر الممثل أيقونة (بوصفه شخصاً عادياً) قبل ولوجه الخشبة، لكنه على الخشبة يتحوّل لعلامة، والأخيرة ستلد علامات

¹ - المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 122.

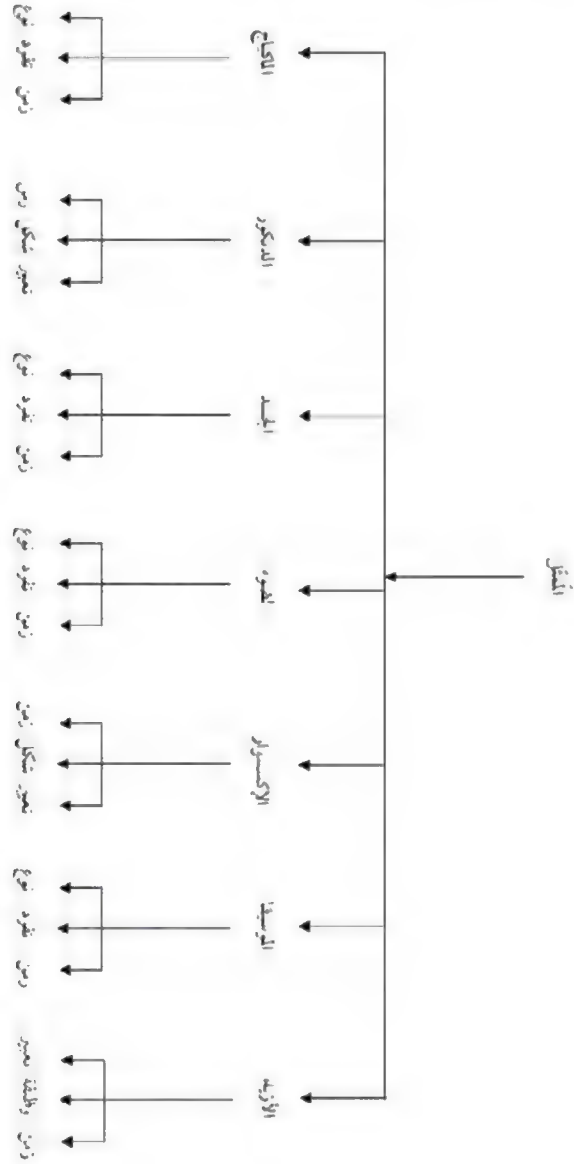
بوساطة الجسد تارة، وتارة أخرى، بتفاعلها مع العلامات المحمولة (الأزياء، الديكور، الموسيقى، الإضاءة، الإكسسوارات).

ولكنها تموت مع العلامات التي استنفدت تأويلها زمنياً؛ أي عبر زمن العرض المسرحي. بمعنى آخر، لحظة تحوّلها إلى أيقونة/ أيقونات داخل العرض، لأن العلامات المحمولة تجسّد أو تعبّر عن (التمثيل غير الشخصي - كما يسمّيه باتريس بافيس - لأن تلك العلامة تمتلك (فعلاً) كاملاً داخل منظومة العرض. ويتربّب على تقسيم التمثيل إلى شخصي (مُمثّل) وغير شخصي (العناصر)، صعوبة اشتغال هذه العناصر من دون معرفة مرجعيّتها؛ وبعمامة، فطالما هي فعالة داخل نسيج العرض، وهي كذلك عادة، سيكون التعامل معها بمنطق الشراكة الدرامية على الخشبة هو المفسّر.

فإن كل علامة يحملها المُمثّل هي علامة ثلاثية في ضوء المفهوم البورسي، ومن ثمّ؛ تنشطر هذه الثلاثية - لحظة العرض المسرحي، أيضاً - إلى ثلاثيات جديدة، هذه الثلاثيات تلدها عناصر العرض المسرحي الأخرى التي يحملها ويتفاعل معها المُمثّل، مثل (الجسد، الإضاءة، الديكور، الإكسسوارات...)، فينمّيها (المُمثّل)؛ حيث كل عنصر من هذه العناصر هو علامة قائمة بذاتها، وإن اختلفت الأنساق والقنوات التي تشتغل بها في أثناء العرض المسرحي، وهذه العناصر هي علامة أيقونية قبل اشتغالها داخل العرض المسرحي، حالها حال المُمثّل الأيقونة (كشخص) قبل ولوجه الخشبة.

وتفاعل بعضها مع بعض يولّد ثلاثيات جديدة، كبناء علاماتي، أسست الثلاثيات الأولى له، وبهذا؛ يتحوّل العرض المسرحي برمّته إلى

متوالية علامائية من خلال اتساع دائرة العلامات، وتشظيها، كما هو مبين في الخطاطة الآتية:



1. المُمثِّل Actor

عرّف المعجم المسرحي المُمثِّل بأنه "الإنسان الذي يُجسّد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد"⁽¹⁾؛ كما عرّفه بأنه "الوسيط بين العرض والمُتفرّج"⁽²⁾. وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية هو "الشخص الذي يؤدّي دوراً في عرض تمثيلي بمفرده، أو مع غيره، ومهنة التمثيل عريقة عراقية الإنسان، فقد ظهر المُمثِّل - في بادئ الأمر - كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني"⁽³⁾. ومن جهة أخرى؛ عرّفه معجم أكسفورد بأنه "الشخص المَجسّد أو المؤدّي للعمل الدرامي على المسرح، أو مكان العرض. وهو الذي يجسّد الدور الدرامي في الأفلام، سواء كان نجم أفلام، أو نجماً مغموراً، وهو أي عضو فرقة فنيّة درامية رجلاً كان، أم امرأة"⁽⁴⁾.

وتعرّفه موسوعة بريتانكا Encyclopaedia Britannica البريطانية على أنه: "الشخص الذي يؤدّي فنّ الحركات والإيماءات، أو التراتيل والترانيم لتجسيد شخصية قصصية على المسرح أو السينما، أو التلفزيون. ومن المتفق عليه - عموماً - أن التمثيل هو غير التقليد الأعمى، أو

¹ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 478.

² - نفسه، ص 14.

³ - حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 262-263.

⁴ - Kirkpatrick, Betty, The Oxford Large Print Thesaurus, Oxford University Press, New York- USA, 1997, P. 12..

المحاكاة. فهو القدرة على الاستجابة لمحفّزات وهمية⁽¹⁾، وعند باتريس بافيس هو "رابط حيّ بين نص المؤلف وإرشادات المخرج من جهة، ونظر وسمع المشاهد من جهة أخرى، وهو يجسّد الشخصية التي يتحقّق وجودها من خلاله، هو - قبل كل شيء - حضور مادي، فوق الخشبة، يحقّق تلك العلاقة الملموسة مع الجمهور..."⁽²⁾.

وفي التعريف الحديث هو "أحد قنوات توصيل رسالة العرض؛ لأن أدائه يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع"⁽³⁾.

بعمامة؛ تتفق التعريفات على أن المُمثّل شخص يؤدّي دوراً Part أو شخصية، وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض، ومن ثم؛ بين العرض والمتفرّج، وبذلك؛ يتوفر لدينا التعريف الإجرائي للمُمثّل: هو علامة، تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي، يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى، يشتغل منتجاً للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطوّر من دون شخصيته الفاعلة.

ومن جهة تاريخية، ساهم ظهور الإخراج في القرن التاسع عشر بتفعيل السجال حول المُمثّل ومكانه في إنتاج العرض المسرحي، فهل هو مُجرّد ناسخ للواقع، من خلال معاشته الحقيقية للشخصية، أم أنه يعيد صياغة الواقع بقدرة إبداعية خلاقة؟ وهل أن " طبيعة التمثيل تتطلب من المُمثّل أن يعيش المشاعر الحقيقية للشخصية على الخشبة؟ أم أنه يقوم بإعادة استعراض

¹ - Encyclopaedia Britannica, www.britannica.com/EBchecked/topic/4329/acting/4329main/Article#toc=toc9110170.

² - Patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris , 2009, p7.

³ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 14.

الشكل الخارجي للمعاناة الإنسانية والناحية الخارجية للسلوك الإنساني، بالاعتماد على براعته التقنية بشكل أساسي⁽¹⁾، وقد أطلق ستانسلافسكي على هذين التيارين المتصارعين اسمي "فنّ المعاناة"، و"فنّ الاستعراض"..⁽²⁾

ومن أنصار فنّ الاستعراض المُمثِّل الفرنسي بينوا - كوكلين (1841-1909)⁽³⁾، الذي يرى أن الطريق للتمثيل الخلاق لا يكون عن طريق المعاناة، ولو كانت بسيطة، ولكن؛ عن طريق ثنائية الأنا (الروح والجسد) التي لا ينفصل طرفاها عن بعض . فالأولى تمتلك السيطرة دائماً. وقد توصل كوكلين إلى "أن جسد المُمثِّل هو المادة التي يخلق منها شخصياته، أما (روحه) أي الجانب النفسي من شخصية المُمثِّل - وعيه، عقله - فإنها تخص المُمثِّل - المبدع كليّة، وبالتالي؛ لا يمكن أن تكون مادة لبناء الشخصية"⁽²⁾. وسط هذا الصراع، قلّص كوكلين دور المُمثِّل أمام جبروت المخرج ودكتاتوريته. ولكن الناقد الفرنسي (برنار دورت) يرى عكس هذا؛ لأنه "عندما قبل المُمثِّل أن يصبح أداة طيّعة في يد المخرج، صارت هزيمته انتصاراً؛ لأنه احتلّ موقعاً جديداً في العملية المسرحية، والمُمثِّل المعاصر هو وليد هزيمة المُمثِّل الكبير في القرن التاسع عشر"⁽³⁾.

لقد ظل المُمثِّل مهيمناً في المسرح، على الرغم من كل التطوّرات التي حفل بها تاريخ المسرح، وخاصّة مسرح القرن العشرين. لهذا؛ كان

¹ - زاخافا، بوريس، إعداد المُمثِّل، تر: توفيق المؤذن، مطبعة مديبولي، القاهرة، 1998، ص 33.
⁽¹⁾ - بينوا، كوكلين (الكبير) 1841-1909، مُمثِّل فرنسي، عمل منذ عام 1860 وحتى عام 1896 مُمثلاً في المسرح

الكوميدي فرانسيز، صنّفه ستانسلافسكي، كمُمثِّل من من مُمثلي (مدرسة الاستعراض).

² - زاخافا، بوريس، إعداد المُمثِّل، مصدر سابق، ص 33-34.

³ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 481.

المُمثل موضوعاً مهماً في الدرس السيمولوجي؛ حيث كانت دراسة يان موكاروفسكي المبكرة لإيماءات (شارلي شابلن) تأكيداً لتلك الأهمية. وفي ذات الاتجاه، وجد فيلتروسكي أن "الحالة الأكثر شيوعاً من حالات الذات في الدراما هي صورة المُمثل... فصورة Figure المُمثل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد المُمثل وصوته وحركاته، وأيضاً عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... وعموماً، فإن المُمثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات Sign carriers"⁽¹⁾. وثمة؛ يمكن للمُمثل أن ينوب عن بقية العلامات لأنه الحالة الأكثر شيوعاً في الدراما، بؤرة العلامة وتناميها وتشظيها داخل العرض المسرحي، لأن زخم العلامات "تتولد - أساساً - من عمل المُمثل.... باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة والمتعددة"⁽²⁾.

لكن؛ عند التمعن، ينبغي أن نقول ليس بالضرورة أن ترتبط العلامة بمرجعها؛ لأن المرجع قد يكون علامة لشيء آخر في ظرف مختلف، وقد نبّه كاوزان لذلك، بأن "ما ينبغي الاحتراز منه هو الخلط بين العلامة ومرجعها (لأن المرجع يمكن أن يكون علامة لشيء آخر، ومن ثم؛ إمكانية وجود سلسلة إحالية)، كما ينبغي الاحتراز من الخلط بين المدلول (الإحالة في مثلث "أوكدن" و"ريتشارد") والمرجع. وينبغي - أخيراً - التمييز بين المرجع الواقعي والمرجع التخيلي، ولا سيما في المجالين

¹ - فلتروسكي، في، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص 144.

² - نفسه، ص 147.

الأدبي والفني. ومن جانب آخر، يشتغل المرجع في المسرح بكيفية أعقد ممّا هو عليه الأمر في مؤلف أدبي. ذلك أننا في المسرح، لا نجد مراجع داخل وخارج لغوية، داخل وخارج تخيلية، فحسب، بل نجد مراجع داخل وخارج ركحية. وهي تنقسم إلى عدد من الأنواع معادل لعدد الدعامات والحوامل المادية الحاضرة في العرض المسرحي (جسد الممثل، الديكور، الأصوات...) ⁽¹⁾.
يفضي بنا هذا إلى سؤال جديد : هل هناك خصوصية للعلامة المسرحية؟ بعيداً عن

ارتباطها اللغوي؟ وما هو تعريفها في تلك الحال؟

يأتينا الجواب من كاوزان، الذي يجد أن "التعريف المقبول للعلامة المسرحية يلزم أن يأخذ في اعتباره كل خواصها: طابعها الاصطناعي، القصدي، المعلن، الاتفاقي، المحايي، الأيقوني، ذات الإحالة الخارجية، الموجهة لمستقبل مزدوج: داخلي وخارجي، وكذا كونها متعددة الدلالات، وقابلة لأن تتحوّل إلى رمز، يحمل قيمةً جمالية وعاطفية" ⁽²⁾، على الرغم من أنّ كاوزان جهد أن يجمع كل الخصائص، التي من الممكن أن تساهم بتكوينها، لكنه - في الوقت ذاته - لا يؤكد بأن يكون ذلك تعريفاً نهائياً، بل يطالب أن يبقى مفتوحاً ومرناً.

تُحيط العلامات بالممثل من كل مفاصل العرض المسرحي، و"عندما يبدأ العرض... نرى الفضاء المكان... ونتعرف على الألوان والمسطحات والمستويات، إلا أن المحرك لكل تلك الموجودات هو

¹ - كاوزان، في، حقول سيمائية، مصدر سابق، ص 69.

² - نفسه، ص 71.

ذلك الممثل الذي سيشي^(١) لنا بالعرض؛ حيث يبقى الممثل في نظر الناظر أو المتفرج صورة للغائب، صورة الهو، ومن ثم؛ قدرة الممثل كجسم متحرك مرئي على تحويل صورة، الهو، إلى أنا^(١)؛ حيث يتطلب منه أن يلعب دور المحلل منذ قراءته الأولى للنص والشخصية، إذا ما أراد أن يكون فاعلاً ومؤثراً داخل الشبكة العلاماتية التي يحملها، ويكون - في الآن ذاته - أحد عناصرها، لأنه يتقدم "إلينا بطريقة أداء على شاكلة نسق - أي مجموعة علامات - فهو داخل مجمل العملية المسرحية بناء مركب، يستوجب تفكيك وحداته من الناحية النظرية، وكل وحدة بذاتها تمثل - بدورها - نسقاً صغيراً (الحركات والكلام)، إلا أن هذا النسق لا يمكن تجزئته أو وضعه بمعزل عن علاقة عضوية علاماتية أخرى (كالفضاء والملابس والضوء والماكياج والمنظر وملحقاته، فمن مهام المكون المرئي في العرض المسرحي إدماج الأداء في كل هذه الأبنية المساندة"⁽²⁾.

والعلامة كما عرّفها دانيال تشاندلر Daniel Chandler هي "أية وحدة ذات معنى، تم تفسيرها باعتبارها تحل محلّ، أو تنوب عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها. وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي)، مثل الكلمات والصور، الأصوات والأفعال والأشياء (وأحياناً ما يُعرف هذا الشكل المادي أو يُوصف على أنه وعاء العلامة، أو أدواتها Sign vehicle الخاصة). وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها، أو كامن بداخلها،

^(١) - الممثل لا يشي، بل يقدم العرض.

^١ - مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي لفنّ الممثل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، العدد 3، عام 1985، ص 23.

^٢ - آن، أبرسفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة ميشال سليمان، منشورات اجتماعية، بيروت، 1979، ص 62.

فالعلامات تصبح علامات - فقط - عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معروفة⁽¹⁾.

يشكل النص الدرامي الأرض البكر لمختلف الأنساق العلاماتية، التي يتشكل عليها نص العرض، وأن يغلب عليه (النص) كثافة للعلامات اللسانية اللفظية، التي تكون على شكل أصوات فينولوجية، كما يقول ياكبسون، لكن؛ يبقى المسرح على صلة وثيقة بعلمين هما الألسنية وعلم النفس.. من هذا المنطلق، تكون الدراسة والقراءة العميقة للنص الأدبي؛ "حيث إن النص المسرحي أداة لغوية، وحيث إن المسرح، ليس - فقط - أداة فنية (أدبية) قابلة للقراءة التفسيرية، وإنما - أيضاً - نشاط نفسي (متخيل) شديد الخصوصية"⁽²⁾. ويعمل المخرج على تفكيك شفرات المؤلف، ومن ثم؛ إعادة عملية تشفيرها مجدداً، لتولد علامات، يحملها نص العرض. وهذه العلامات - في حقيقتها - تأويلات ضمنية لخطاب العرض، الذي أراده المخرج لنصه، وتنسيقه على شكل أنساق علاماتية متنوعة، يروم بثها للمتلقّي.

وهناك سنجد - ضمناً أيضاً - تأويل الممثل، وهذا الأخير لا يظهر - بالضرورة - متقاطعاً مع تأويل المخرج، أو تفسيره، لكنه - بالمقابل - قد يختلف في تأويله للعلامات اللغوية، بناء على قراءته الخاصة. ومن ثم؛ تسير تلك التأويلات (المخرج + الممثل) داخل القنوات المختلفة التي يتشكل منها العرض. تشكل منظومة علامات، ولا تكون فيها الدلالة اعتباطية، كما يقول دو سوسير. لأن مبدأ الاعتباطية ينطبق على الألسنية،

¹ - تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مصدر سابق، ص 197.

² - آن، أبرسفيلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص 181.

لكنه في المسرح يكون مختلفاً؛ إذ تكون العلامات قَصْدِيَّة في العلاقة بين (دالها ومدلولها)، وإن اختلف مستوى تأويلها من قِبل المُتَفَرِّج، لأن هذا يعتمد على المُتَفَرِّج ذاته.
أما لماذا قَصْدِيَّة؟

لأن العملية المسرحية - بمجملها - عملية اتفاقية، ولا يمكن أن يُصدَّر العرض شيئاً بعيداً عن تلك الاتفاقية، كما تقول آن اوبر سفيلد . لكن هذا لا يعني إلغاء الدور الاعتباري للدلالة إلغاء تاماً؛ إذ تكمن الاعتبارية فيها، بموضع اشتغالها في ذهنية المتلقي ؛ بصيغة توضيحية أخرى، يكون الدور الاعتباري للدلالة مقتصرأ على لحظة العرض، فمعها - وفي أثنائها - يتعامل الجمهور مع منظومة العلامات، وقدرة اشتغالها، داخل ذهنيته؛ حيث يركَّب الصورة الذهنية لحظة تلقِّي العرض من منظور اعتبارية العلاقة، أو من دون التفكير في قَصْدِيَّة، تربط الدال بمدلوله. لأنه بحاجة للوقت في متابعة النتيجة المستهدفة في متواليته، وإلا ضاع في متاهة البحث في قَصْدِيَّة العلاقة داخل كل علامة منفردة، وخسر متابعة سلسلة حلقات العرض.
وعليه؛ فإنَّ الدلالة تحتفظ بقصديتها عبر آلية الاتفاق بين صنَّاع العرض المسرحي (المخرج، المُمثِّل، مصمِّم السينوغرافيا). وفي كل الأحوال، يبقى المسرح عملاً منظماً، اتفاقياً، محسوباً بدقَّة متناهية، بمجمل تشكيلات عناصره الأخرى، وإلا انتفت ضرورة البروفات اليومية (مع وجود فسحة الاعتبارية التي أشرنا إليها هنا، وبتنوعات تفصيلية، قد يأتي موضع بحثها لاحقاً).

2- المُمثِّل في المسرح الإغريقي

عرّف أرسطو المأساة بأنها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين، يختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"⁽¹⁾، وعليه؛ فإن جوهر المأساة هو الفعل Action، أو مجموعة الأفعال، وهي التي تقود الحكاية، بواسطة أشخاص/ شخصيات، حتى تصل إلى الهدف الذي وُجدت من أجله، وهو التطهير Catharsis. بمعنى آخر، ارتكزت المأساة على العلامات السيمانطيقية، وأهملت كل ما يحول دون سيادة الملفوظات الدلالية داخل العمل، من أجل إيصاله للمتلقّي. والفعل/ الأفعال يكون بمثابة الوحدة الكبرى في التراجيديا Tragedy، وهذا يتجلى - أيضاً - باختصارها للحدث بوحدة مكانية واحدة.

والشخصيات ليست سوى علامات إعلامية لترسيخ الفعل/ الحدث، مع الإشارة إلى أنه ليست الشخصية هي المهمة، بل فعلها. ففعل ارتكاب أوديب للخطيئة: قتله لأبيه، وتزوجه أمه، وإنجابه منها، هذه الأفعال ضد الإرادة الإلهية، وهذا ما تريد أن تصل إليه المأساة، لأن ما قام به أوديب أفعال رذيلة، حتى لو كان خطأ غير مقصود، وإذا كان مقصوداً

¹ - أرسطو، فنّ الشعر، مصدر سابق، ص 18.

كما في مسرحية بروميثيوس مقيداً عندما سرق النار، وأنزلها إلى الأرض. فهو - أيضاً - تجاوز للإرادة الإلهية، ومن ثم؛ يصبح الهدف جلياً من الفعلين (فعل أوديب، وبروميثيوس)، ما يساعد المتلقي؛ ليستمد الحكمة والموعظة منهما. وما يهمننا في هذه الأفعال هو كيفية تجسيدها؛ حيث كثرة الشخصيات التي تقوم بالأفعال، وكل ذلك يتجسد عن طريق الأقنعة، لا شخصيات قائمة بذاتها (ممثلين)، بل الأقنعة هي التي تشير إليها، والممثل ليس سوى الحامل لعلامة الشخصية القناع Mask؛ إذ هو الثابت الوحيد في حين الأقنعة / الشخصيات متغيرة.

يشكل الفعل العلامة الكبرى في المسرح الإغريقي، لأن المأساة تحاكي الأفعال، والأفعال تكمن في الحوار المسرحي الذي استندت إليه الدراما الإغريقية بشقيها المأساة والملهاة، وهذا ما يؤكد أرسطو بقوله: إن "قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين، ومن غير ممثلين"⁽¹⁾.

وفي ضوء ذلك، يكون النص الدرامي القوة التي تركز عليها المأساة، وبهذا؛ فليس من الضروري تجسيدها، بل بقراءتها أيضاً، يتم إنجاز هدفها بتوعية الآخر، عبر تبني الابتعاد عن تلك الأفعال التي تقف ضد الإرادة الإلهية؛ ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الدراما الإغريقية ألا تعطي أهمية للعناصر المسرحية الأخرى، حتى تظل العلامات اللغوية متحكممة في الخطاب المسرحي. وهذا ما يؤكد تركيب النص، فالحبكة Plot تتكون من حدث واحد، وليست مجموعة أحداث. من أجل

¹ - أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 21.

عدم التداخل بالأحداث والموضوعات، ومن ثم؛ منع تقويض الهدف الجوهرى؛ أي التطهير. وكل الشخصيات / الأقنعة، تعمل من أجل تعميق الهدف المأساوي الواحد، ولا تحيد عنه، في وقت، يجب أن يبقى الفعل مركز الحدث، متسلسلاً، متحد الحلقات، لا يتجزأ، حتى لا ينفرط عقد (كليته ووحده)، أو يتزعزع، كما يقول أرسطو. ولابد من وقفة تنبيه - هنا - على أن استخدامنا مصطلحي الشخصيات / الأقنعة بهكذا ثنائية أو ازدواج هو بقصد التنبيه على علامائية الشخصية (الدور) من جهة تعبيرها عن الحدث، وتجسيده، وعلى الصلة التعبيرية للأقنعة من جهة كونها أدواتنا في متابعة الشخصيات، بوصفها دوالاً، أو علامات بعينها.

وفي ضوء القراءتين الألسنية والسيمولوجية التي نوظفها في كتابنا هذا، يمكننا تلمس حقيقة أن المسرح الإغريقي قد شهد سيادة الملفوظات الدلالية على العناصر الأخرى في العرض المسرحي، على الرغم من أن نشأة التراجيديات كانت قد جاءت من الديثرامب Dithyrambe والرقص، إلا أن الأناشيد [الملفوظات] بقيت مادته الأساس. وربما كان أمر سيادة الخطاب الديني في التراجيديات اليونانية هو ما حال دون إبراز العناصر الأخرى...

لهذا؛ ارتكزت التراجيديات على ثلاث وحدات Three Unities أساسية؛ هي: (الفعل، الزمان، المكان)، وقسمت الشخصيات إلى أختار وأشرار. والمحاكاة فيها هي محاكاة للأفعال، وليس للأشخاص، وتتركز على ما تحدثه تلك الأفعال من آثار نفسية عند الجمهور Public، ببلوغ

فعل (التطهر / التطهير) عن طريق الأفعال الدينية التي تقف ضد الإرادة الإلهية، وهذا ما يؤكده أرسطو: "كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها بالضرورة: إما أخيار، أو أشرار"⁽¹⁾.

وهذا هو جوهر التراجيديا، منذ مُمَثِّلها الأول ثيسبس Thespis الذي كان يمثل شخصيات تاريخية أو أسطورية محاوراً الجوقة، لإيصال الخطاب اللغوي.. وعندما كان المُمَثِّل الواحد كانت الوسيلة الوحيدة لإيصال الخطاب اللغوي هي القناع، الذي يمنحنا فرص اللقاء بتعدد الشخصيات داخل النص، فهو المصدر الوحيد لتمييز الشخصيات، وليس المُمَثِّل؛ إذ المُمَثِّل مُجَرَّد حامل للشخصية/ القناع، بعبارة أخرى، بوصفه جسداً للقناع. فإنَّ ما وصلنا هي الأقنعة، بوصفها شخصيات، ولا نستدلُّ على أي إشارة عند أرسطو تشير إلى المُمَثِّل، أو التمثيل، بل بمقابل ذلك، نجد إشارات كثيرة إلى الأقنعة وتعدُّدها، وإلى وظيفتها، إنَّ كانت داخل المأساة، أم الملهاة . لقد اندمجت شخصية المُمَثِّل مع شخصية الشاعر/ المؤلف، منذ عهد ثيسبس، كأول مُمَثِّل محترف، فلقد كان شاعراً إلى جانب كونه مُمَثِّلاً، يؤدِّي ما ينظمه، فيما كان قبل ذلك الكورس هو مَنْ يجسِّد كل أحداث التراجيديا بمفرده. لقد جاء دخول ثيسبس مُمَثِّلاً منفصلاً عن الكورس، من أجل إراحة الكورس. كذلك ميَّز قائد الكورس من خلال القناع.. وبهذا [أي بدخول ثيسبس] يكون أول ظهور للمُمَثِّل/ العلامة، وإنَّ كان يتخفَّى خلف أقنعة - شخصيات متعددة، يفرضها الحدث...

¹ - أرسطو، فنُّ الشعر، مصدر سابق، ص 7-8.

أما مسألة اندماج شخصية المُمثِّل / الشاعر المؤلف؛ فلم تقتزن بثيسبس وحده، بل كانت الأرضية التي تأسست عليها الدراما الإغريقية. لأنها - في الأصل - جاءت بوصفها مسابقة للشعراء، لأنه "...على الشاعر - عند النظم - أن يكون - قدر الإمكان - مُمثلاً. فمن خلال التعاطف الطبيعي يكون الأكثر إمتاعاً وتأثيراً أولئك الذين هم تحت تأثير العاطفة الحقيقية"⁽¹⁾. ولهذا؛ نجد تركيزاً شديداً على عملية الإلقاء، وإظهار المشاعر لاستثارة الحس العاطفي للمتفرجين، ودور قائد الجوقة، ما هو إلا دور لتفعيل حالة الحوار، الحوار بين سائل ومجيب، "ففي المسرح اليوناني؛ حيث كان النص هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح المُمثِّل، كان المُمثِّل يُسمَّى Hipoknites - الذي يُجيب"⁽²⁾، لكسر الرتابة في عملية التقديم.

وهذا ما أنجزه لاحقاً أسخيلوس Eschyle بإضافة المُمثِّل الثاني، ليحوّل المسرحية إلى وضوح في إبراز الصراع بين الطرفين، وذلك "ليجعل مسرحياته أقلّ جموداً، لكي يجعل الحبكة المملّة تتحرك أفقياً على مستوى الحدث، ورأسياً على مستوى الإثارة، فالمُمثِّل الثاني يأتي بأخبار طازجة - كما فعل (داريوس)، وكما فعل الجاسوس في مسرحية سبعة ضد طيبة Seven Against Thebes = Septem، أو يقدم أوجهاً

¹ - كول توي، شينويز، هيلين كريش، المُمثِّلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 34.

² - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 47.

مختلفة للموقف بالنسبة للبطل - كما فعل (أوقيانوس) و(إيو) في مسرحية برومثيروس Prometheus (460 ق.م)⁽¹⁾.

إنَّ حال التداخل في شخصية المُمثِّل / الشاعر المؤلِّف التي رافقت مسيرة كل من ثيسبس وأسخيلوس، ستشهد تحوُّلاً كبيراً مع سوفوكلس Sophocles، بفكِّه ذلك التداخل والاندماج، بعد أن فصل التمثيل عن التأليف، وكذلك بتقديمه المُمثِّل الثالث. وهكذا يكون سوفوكلس "قد تنازل عن حقِّ الشاعر في الظهور في عروضه، وخرج من تعداد المُمثِّلين، وترك التشخيص للمحترفين الذين أصبحوا - آنذاك - أكثر عدداً وكفاءة"⁽²⁾، ويرجع ذلك إلى قدرة سوفوكلس ويوريبيديس التمثيلية التي لا يمكن مقارنتها مع أسخيلوس الذي يتمتع بمواهب كثيرة، فهو "المؤلف، البطل المسرحي، المخرج، غورغراف ومصمِّم المناظر، وكل هذه الوظائف - إضافة إلى موهبته العالية - هي التي أعطته قوة، بالمقارنة مع سوفوكلس الذي كان مُمثِّلاً ضعيفاً، وكذلك يوريبيديس"⁽³⁾، وطبعاً جاء ذلك الضعف لصالح المُمثِّل والتمثيل لاحقاً.

وعلى الرغم من هذا التحوُّل والتطوُّر الكبير على مستوى التمثيل (تعدُّد الشخصيات داخل العرض)، ظلَّ القناع/ الشخصية ملازماً لوجه المُمثِّل، فهو العلامة الأكثر حضوراً داخل المسرحية من جهة تميِّز شخصية

¹ - ديور، إدوين، فنُّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار، مسرح (27)، القاهرة، 1998، ج 1، ص 40.

² - نفسه، ص 48.

³ - B. hunning , De opkomst van modern theater, van traditie tot experiment, International theater Bookshop, Amsterdam, 1983, P 2.

من أخرى، ولم يذكر لنا تاريخ المسرح الإغريقي عن مُمثل، قام بتجسيد شخصية واحدة طوال العرض المسرحي، بل إنه عادة ما كان يجسّد من ثلاث إلى أربع شخصيات في العرض المسرحي الواحد، عن طريق تعدّد الأقنعة/ الشخصيات.

ولاستكمال القدرات التعبيرية، تشير قوة صوت المُمثل، إلى مقدار مهارته بتجسيد الشخصية، وتُعطى جوائز المسابقات التراجيدية في ضوء جودة الإلقاء. لقد كان للمسافة بين مكان لعب المُمثلين ومكان جلوس الجمهور دور مهمّ في عملية الإلقاء. ولهذا، كانت المهارة "بطريقة استخدام الصوت: العالية أو المنخفضة أو المتوسطة، وبالإيقاعات التي تُستخدم مع كل طبقة. وفي الواقع إن كل ما ذُكر يشكّل النقاط الثلاثة التي تجذب الانتباه: حجم الصوت، والتغيّر في طبقته، والإيقاع، والمتنافسون الذين يسعون وراء هذه النقاط هم - في الغالب - الذين يفوزون بالجائزة..."⁽¹⁾.

وإذا كانت المهارة الصوتية تحدد الجائزة بوصفها سمة بعيدة عن المبالغة، فإن المبالغة هي السمة التي تميّز بها الأقنعة؛ حيث ترسم تعابير الوجه على الأقنعة بشكل بارز وواضح؛ لتسهّل عملية المشاهدة، "فالتعبيرات الوجهية المضخّمة في القناع، مثل وجه أوديب الدامي والمفقوء العينين، كان يوحي - بخطوط عريضة إيجازية - بالموصفات الأكثر بروزاً للشخصية بالنسبة للجمهور المتجمّع في الحلبة الدائرية

¹ - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 57.

الواسعة في المسرح اليوناني"⁽¹⁾، وبهذا؛ تكتمل وسائل الإيصال، من خلال النص، القناع/ الشخصية، مهارة الصوت، المبالغة...

بذلك تشكّل العلامات الصوتية، إحدى المرتكزات المهمة في عملية اشتغال الممثل/ الحامل للعلامة، ويكون الصوت والأقنعة جوهر العملية التمثيلية في المسرح اليوناني القديم (الإغريقي). ولم يعرف المسرح اليوناني الشخصيات النسائية، وكان الرجال يقومون بأدوار النساء، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي أدت إلى ارتداء الممثلين الأزياء الطويلة، على عكس الزي اليوناني المعتاد، لإخفاء تقاسيم الجسد الذكوري، ما يسجل تعطيلاً للجسد، بوصفه علامة، في المسرح اليوناني، من خلال تحوير آني (لحظة العرض) للجسد الذكوري، نحو جسد أنثوي من خلال القناع/ الشخصية، لأن هدف التراجيديا الفعل/ الأفعال، وهذا ما يوجد - بقوة - في النص. إذن؛ لم تحضر العلامات الجسدية في المسرح اليوناني، إلا من خلال الرقص، لكننا نتحدث عن جسد الممثل والعلامات التي يصدرها للمتلقي، بوصفه علامة، اكتفى - هنا - بوظيفة الحامل للعلامة، سواء كان حمله الأقنعة، بوصفها علامات إحالة أو إشارة إلى الشخصيات، أم تحوّلته إلى جسد أنثوي، حسب الشخصية التي يؤدّيها، كما ذكرنا سابقاً. وفي ضوء ذلك، شكّل الصوت أولى الضرورات التي ميّزت المسرح اليوناني، فلقد "كان الصوت هو الشاغل الأول لأيّ ممثّل تراجيدي يوناني، لأن

¹ - كول توي، شينوي، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل، مصدر سابق، ص 17.

الحركات والإيماءات كانت مقيدة وبسيطة، ولأن تعبيرات الوجه كانت مستترة وراء قناع، ولأن مسرحه الضخم لم يكن مكان الرؤية بقدر كبير⁽¹⁾.

ومن ثمة؛ فإن العلامات الصوتية تعبر عن كل التقلبات النفسية للشخصية، فالنغمة الصوتية تلعب دوراً مهماً بإيصال روحية الفعل والحدث، وتؤثر في الجمهور: علامات الغضب، القوة، الضعف، العنف، البكاء. تصل إلى الجمهور علامات لفظية، تمتلك قوتها من خلال إلقاء الحامل / الممثل، وتحكمه بالطبقة الصوتية، هارمونية الإلقاء، كما هو الحال في الموسيقى، مهمتها إيصال الإحساس والمشاعر، حتى لو كانت متخفية خلف القناع.

لكن المسرح اليوناني انفتح على آفاق أخرى مع يوربيديس Euripie، بإضافة الممثل الثالث وتقليص الجوقة، ما شكّل تغييراً جذرياً في شكل الصراع، من صراع عمودي، إلى صراع أفقي، اهتمّ بالجوانب الإنسانية داخل المجتمع، فلقد حملت مسرحياته عواطف جياشة، وأعمال ميلودرامية، صوّرت الإنسان، كما هو في الحياة، وأصبحت الشخصيات تحاكي نظراءها من الجالسين بين الجمهور، تشبه كثيراً منهم، وساهم هذا التحول كثيراً بتعدد حضور الممثلين على المسرح (كأشخاص)، وكذلك بدأ يأخذ كثيراً من شخصيته الحياتية، ويركّبها على الشخصية المسرحية، مضيفاً بعضاً من خبراته الحياتية، بشأن الشخصية التي يمثلها.

يذكر أن الممثل اليوناني (بولوس)، الذي كان يتمتع بشهرة كبيرة، تفوّق فيها عن أقرانه من حيث قوته الصوتية وأدائه المتقن، كان يُستعان به

¹ - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 78-79.

في تمثيل التراجيديات المهمة، كان قد استخدم في تمثيله لشخصية ألكترا، الجرة التي تحتوي على رماد ابنه، الذي لقي حتفه قبل فترة، وكان يحبه حباً شديداً، وبسبب حزنه، اعتكف عن ممارسة التمثيل. وعندما مثل شخصية ألكترا، وكان يتحتم عليها أن تحمل جرة، يُفترض أنها تحتوي على رماد أخيها أوريست، وتنثر رماده، وهي تبكي، استثمر بولوس حادثة ابنه، واستعان بالجرة التي تحتوي رماد ابنه، وأخذ ينثر رماده، وكأنه رماد أوريست، وبدلاً من التظاهر بالحزن، أصبح حزناً حقيقياً، يملأ المكان.

إنّ توظيف المخزون الحياتي للشخصية، ولّد أفعالاً حقيقية، تفجّر فيها إحساس الممثل براكين من المشاعر المتدفقة على الخشبة⁽¹⁾، لأن مسرحيات يوربيديس طرحت قضايا إنسانية؛ حيث أصبحت عنده ألكترا شخصية حياتية، ملابسا رثة، وتقوم بتنظيف البيت كزوجة، وتنتظر زوجها الفلاح، وهذه العلامة/ الشخصية حتماً لها نظيرها داخل المجتمع. وبهذا؛ يسجل أول حضور للعلامات النفسية في المسرح اليوناني، من خلال الاستفادة من تراكم المخزون الحياتي للممثل، وتوظيفه لصالح الشخصية، ويكون يوربيديس "قد فاق أسلافه في تشجيع مُمثليه بطريق غير مباشر، وخاصّة في الأدوار الرئيسة غير التراجيدية، لكنها مثيرة للشفقة، على أن يكونوا أكثر إنسانية، وذلك ببناء تفسيراتهم للأدوار، في نطاق الحدود الشكلية، على أساس من خبرتهم الشخصية"⁽²⁾.

نستخلص من هذا بأن الممثل بدأ يهتم بالجانب النفسي للشخصية،

¹ - يُنظر، كول، توني، وشينوي، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل، مصدر سابق، ص 41.

² - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 63.

وأن يكون أكثر إنسانية في أثناء تعاطيه مع الشخصية التي يمثلها انطلاقاً من الموضوعات التي طرحها يوربيديس، لأنها أكثر التصاقاً بالواقع، هدفها - أيضاً - إثارة الشفقة والرحمة، لكن؛ من جانب آخر، ليس من خلال وقوفه ضد الإرادة الإلهية، بل من وضعية الشخصية في الحياة. وبذلك؛ يكون الهدف الرئيس للمأساة قد وصل إلى المتفرج، عن طريق إثارة الرحمة والخوف، فهو يمثل سمبولوجيا الصورة الذهنية عند المتفرج، بمثابة المدلول، وأن الدال هو النص، الذي يضم الفعل / الأفعال التي ينتجها الخطأ التراجيدي. يشكل الفعل جزءاً من العلامة، التي لا تكتمل إلا من خلال جزئية مشاعر الخوف والرأفة عند المتلقي، ويحصل التطهير بوصفه نتيجة للتخلص من تلك الأخطاء.

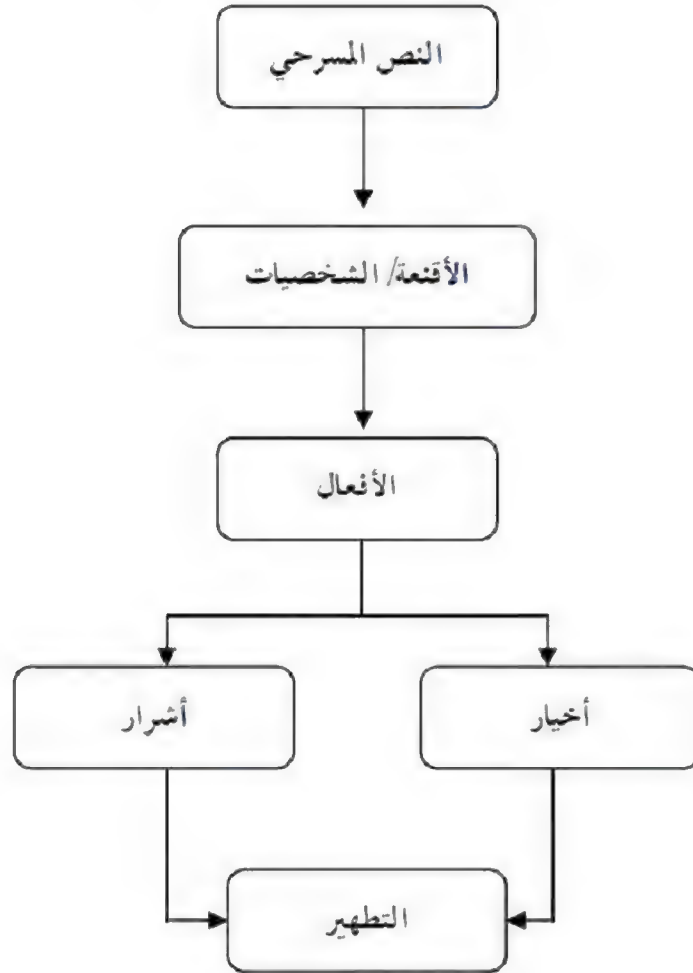
وبهذا؛ تتشكل علامة جزئها الأول الأفعال التي يبتئها السيمانطيقي، التي يحملها النص، لكن هذه العلامة لا تنمو وتتطور من دون استثارة الحس العاطفي، على وفق ذلك، يشغل النص بوصفه علامات نوعية، ومشاعر الرحمة والخوف علامات عرفية، والتطهير علامات تصديقية، لأنها تشغل علامات وجود بالنسبة لمؤلّوها، وتشكل مجتمعة تركيباً تراتبياً لأضلاع العلامة، كما في الشكل الآتي:



ولكنها تشتغل داخل العرض أفقياً، وليس هرمياً، فهرميتها تكمن داخل النص، لأن كل جزء منها يُكمل الآخر، ولا يمكن أن يشتغل جزء بمعزل عن الآخر، هذا معناه إذا لم يوجد الفعل، لا يمكن أن يكون هناك خطأ، ومن دونهما لا يمكن أن يحصل التطهير، وفي العرض تكون كما في الشكل الآتي:

النص (علاقة نوعية) ← الأفعال ← الرحمة ← والخوف ← التطهير

وكما نلاحظ بوضوح هنا، يكون النص المسرحي مصدر العلامات، وهو - بحد ذاته - علامة واحدة، تُقرأ بطريقة واحدة، ولا تعمل وفق المنهج السيمولوجي بتشظيها داخل العرض، لأن هذا يتقاطع مع جوهر الدراما في المسرح اليوناني، كونها حدّدت مسبقاً القنوات التي تسير بها، حتى تصل لفعل التطهر. فهي تحمل خطاباً لغوياً، بالدرجة الأولى. لهذا؛ العلامة تسير بقناة واحدة، السيمانطقي، أداة توصيلها الكبرى، والمُمثّل ليس سوى حامل له، لأن المسرح اليوناني، مسرح لفظي، وفق ما تفرضه الإرادة الإلهية، والمُمثّل فيه وسيلة لحمل ذلك الخطاب، تشكّل الأقنعة / الشخصيات والنص الأهميّة الكبرى داخل العرض، والمُمثّل علامة محتّطة جسدياً، وعاطلة إيمائياً، كما في الخطاطة:



وجلّ ما ذهبنا إليه - حتى الآن - يكشف عن قوة المأساة، تظل في النص، لأنه
الركيزة التي يقوم عليها خطاب المسرح اليوناني، حتى عند تمثيله على خشبة، وهذا ما
أكّده أرسطو بشكل مبكر، بمعنى آخر، لا يعتمد إيصال العلامات اللغوية في العرض اليوناني،
على الممثل العلامة بوصفه منتجاً ومؤولاً لها، بل إنه يبرز - بصورة أساس - بوصفه طاقة

صوتية، يسير على وفق ما فرضته دلالة الملفوظ، لأن "شخصيته ظلت مستترة وراء الملابس والأقنعة التي كان يرتديها أثناء التمثيل"⁽¹⁾، ما يرسخ أيقونيته داخل العرض، حاله حال الفعل في المأساة، تحوُّله أيقوني من السعادة إلى الشقاء، ولا يمكن أن يكون العكس، فالعكس يقوِّض فكرة التطهير وتعاطف المتلقّي، وهذا هدف المأساة، بمعنى آخر، إن العلامة في المأساة اليونانية رمزية، تشير إلى شيء محدّد، وتسير داخل قناة محدّدة، ولا تعمل بمعزل عن المسار الذي حُدِّد لها مسبقاً، وهذا الكلام ينطبق على المُمثِّل، تحديداً بوصفه علامة صوتية في العرض، وحاملاً لعلامات الشخصيات، من خلال الأقنعة، لكن؛ كجسد، فهو أيقونة للجسد الذكوري والأنثوي، في الوقت نفسه.

¹ - ديوكس، اشلي، الدراما، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [د.ت]، ص 85.

3- دينس ديدرو Denis Diderot (1713-1784) ^(١)

اغتنى المسرح، بشكل عام، وفنّ المُمثّل والتمثيل بشكل خاصّ، بطروحات الفرنسي (ديدرو)، لأنه - كان - الأكثر اهتماماً بالتنظير لفنّ المُمثّل، بل إن طروحاته مهّدت لأغلب التنظيرات لفنّ المُمثّل اللاحقة، ومنها طروحات الروسي ستانسلافسكي، الذي لم يكن متأثراً بطروحاته حسب، بل تبّنى أغلب تلك الطروحات.

عُرف عنه بأنه أول من اتّبع الطبيعية Naturalism في المسرح، وهذا ليس غريباً، لأن الطبيعية كانت سمة هذا القرن، وهذا الاتّباع للمذهب الطبيعي، يدفعنا - بلا أدنى شك - إلى استنساخ الحياة، بكل تفاصيلها على خشبة المسرح. وبما أن المُمثّل أهم عنصر في منظومة العرض المسرحي، إذاً؛ يجب أن يكون أسلوبه على خشبة المسرح على وفق ديدرو شبيهاً بأسلوبه في الحياة، بمعنى أنه يستعير شخصية حياتية بكل تفاصيلها، وأحاسيسها ومشاعرها، ونقلها إلى الخشبة، بدلاً من مُمثّلين كأنهم روبوتات، تسير بخطوات محسوبة، وتمثّل ما يُملّى عليها من إرشادات مسرحية Stage Directions، مصدر سعادتها أن تحظى بتصفيق الجمهور،

^(١) - أديب وفيلسوف فرنسي متنوّز، خلّف عديداً من المؤلفات. تقوم فلسفته على التفسير المادي للوجود، وقد سبق دارون في حلّ لغز التطوّر البيولوجي بزمان طويل. دعا في الفنّ إلى تقريب المواضيع المطروقة على المسرح من الحياة العادية، وفيما يخصّ الشخصية، فقد فهمها على أنها ليست نسخة طبق الأصل، بل "ترجمة - نقل"، ولهذا؛ فإن الفنّ يحتوي في ذاته على جزء من الكذب. من أهم مؤلفاته في هذا المجال، كتاب "مفارقة حول المُمثّل". بإيجاز عن: إعداد المُمثّل / بريس زاخافا، مصدر سابق.

وخاصة الذين يجلسون في المقاعد الأمامية. لهذا؛ سعى ديدرو لتجاهل حضور الجمهور من ذهنية الممثل، وطلب أن ينسأه تماماً، وكأنه يمثل داخل غرفته، يتصرف بتلقائية، تفرضها عليه روحية المشهد والمسرحية، في الحياتي واليومي، نصح الممثلين بأن "لا يفكروا في الجمهور أكثر مما لو أنه لم يوجد قط. تخيلوا حائطاً هائلاً عند مقدمة خشبة المسرح، يفصلكم عن الجمهور، وتصرفوا وكأن الستار لم يُرفع أبداً"⁽¹⁾.

وإغلاً في هذا التجاهل لحضور الجمهور، طالب الممثلين أن يديروا ظهورهم له بين فترة وأخرى طوال مدة العرض، وأن يكون إلقاؤهم أشبه بإلقاء القطع النثرية في الحياة اليومية، والإيهام بوجود جدار وهمي افتراضاً على الخشبة، يفصل بين عالمي الخشبة والصالة، وعادة ما أُطلق عليه الجدار الرابع The Fourth Wall. وقد عُدَّ ديدرو "أول من استخدم هذا التعبير في عرضه لسبب التوصل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة، وقد عني به أن الكاتب والقائم على إعداد العرض والممثل يجب أن ينسوا وجود المتفرج، وأن يقدموا العمل، كما لو أن الستارة لم تُرَفَّع بعد، اعتبر ديدرو التوجّه للجمهور حالة استثنائية، لا يجب التوقف عندها"⁽²⁾، كل هذا من أجل الإيغال في الإيهام Illusion، إيهام المتفرج بأن كل الذي يجري أمامه هو حقيقة حياتية، والإيهام في المسرح "يفترض قبول المتفرج لمبدأ أن ما يراه على الخشبة هو (إعادة عرض Re-Présentation) لشيء ما في الواقع، وأن هذه الإعادة هي عملية مُصطنعة"⁽³⁾.

¹ - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار، مسرح (27)، القاهرة، 1998، ج 2، ص 111.

² - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 158.

³ - نفسه، ص 94.

وليس غريباً أن نجد طروحات ديدرو تهتم بتقديم الإحساس الداخلي للممثل، على حساب قدرات الممثل الجسدية والحركية، ويفضّله على الفهم والحكم والفكر، بل يؤكد على ذوبان الممثل وفقدانه للوعي في أثناء تصويره للمشاعر الداخلية. ويصرّ على أن الممثل العظيم، هو ذلك الممثل الذي يعيش داخل الشخصية، ويتماثل مع أحداثها، وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له، وليس للشخصية، وهكذا سيخلق بعواملها الداخلية على الخشبة.

فالإحساس يقود إلى فهم المواقف الروحية للشخصية، ويؤكد على " أن المُمثلة ذات التميز المحدود والفهم العادي، لكنها ذات إحساس عظيم، تفهم - بلا صعوبة - موقفاً روحياً، وتجد - دون تفكير - طريقة النطق التي تقودها لمختلف المشاعر التي يترّكب منها الموقف، والتي تعجز كل حصافة الفلاسفة عن فك رموزها"¹.

إذن؛ يشكل الإحساس الداخلي العلامة الكبرى التي يجب على الممثل الاشتغال على نموّها وتطورها، لأنها تعمل بديناميكية عالية، فهي التي تقوده لفهم روحية المواقف داخل المشهد والمسرحية، وتحدّد له طريقة النغمة الصوتية، وطريقة الإلقاء، بمعنى آخر؛ يكون الاشتغال على وفق التداخل بين الممثل الأيقونة (كشخص عادي)، والشخصية العلامة، وهو تداخل متكامل، نفسي وجسدي، هذا الاشتغال يتمّ عن طريق التوحّد مع الإحساس الكامل، من خلال معايشة الشخصية، وتبنيها، فهو يمثل مصدراً لكل تقلّباتها، هذا ما امتازت به المرحلة الأولى من الاشتغال.

بعد عشرة سنوات ، جاءت المرحلة الثانية ، وكتب فيها " أن المُمثل الذي لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة؛

¹ - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، ج 2، مصدر سابق، ص112.

والمُمثل الذي لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيلاً⁽¹⁾، فيفندُ - بذلك - كل طروحاته الأولى، التي أكد فيها على ضرورة سيادة الإحساس، وقدرته الخلاقة على تحفيز المُمثل، والحصول على الإيهام Illusion. وامتازت طروحات هذه المرحلة بفكرة الموازنة بين التفكير العقلاني وبين شدة الإحساس، لأن الإحساس لا يمكن أن يكون يقطاً طوال مدة العرض المسرحي، بل التفكير وتحكم العقل في التعامل مع الإحساس، يعطيه ديناميكية في عملية توزيعه بشكل متساو داخل العرض.

وهذا جوهر التناقض الذي ذكره إدوين ديور، فلم يعد - في هذه المرحلة من الاشتغال - أسلوب الممثل مشابهاً لأسلوب الحياة، وأن يمثل وكأنه يتعايش مع يومياته، بل التوازن بين العقل والتفكير المحسوب، أهم الضرورات الأساس لفن التمثيل. ولا وجود لتمثيل عظيم من دونهما، وألا يكون الممثلين مُجرّد ناسخين حساسين للطبيعة، بل يجب عليهم التمتع بالحدائق حتى يكونوا مبدعين، حتى أصبح الإحساس عند ديورو "لا يمكنه بذاته أن يصنع فناً. ولكي يكون فناً عظيماً، يجب على الشخص ذي الإحساس أن يفعل أكثر من مُجرّد إظهاره". وبناءً عليه، فإن الإحساس وتدفقاته العالية، يقوّض العملية التواصلية بين الممثل والجمهور، لأنه من العسير أن يكون التمثيل خارجاً من القلب داخل العرض المسرحي، وعليه؛ حدّد ديورو أربعة أسباب متداخلة لصعوبة التمثيل الكلي من القلب:

1. إن الإحساس ليس هو السمة المميّزة للعبقريّة العظيمة ، بل

القدرة على الفهم بعمق ، كذلك اتحاد الذاكرة مع الخيال، لهذا ؛

¹ - نفسه، ص112.

يجب أن يكون المُمثل مختلفاً عن الرسام والشاعر والخطيب والموسيقي، لأنه لا يتولد إبداع المُمثل من لحظة انفجار الحدث، بل من خلال الثبات والسيطرة على النفس، ومن ثم؛ يجب أن يسيطر عقل المُمثل على قلبه.

2. إن المُمثل الذي يتغلب عليه انفعالاته لا يستطيع السيطرة على ردود أفعاله على المسرح. ولا يستطيع أن يمتلك حرية عقله، بل يكون تحت تأثير انفعالاته الآنية، وعندها؛ يكون غير مدرك للمهام الجوهرية للخطاب المسرحي. فالمُمثل الذي يملكه انفعاله على خشبة، سيكون مبهرراً وساحراً لدقائق معدودة داخل العرض. لكنه - بالمقابل - سيخسر الدور طوال زمن العرض، لكن المُمثل العظيم، هو الذي يضع خطة كاملة لكل تحولات الشخصية، نقاط ضعفها، قوتها، اتحادها مع الضوء والظلام، وأن تتسم بالتنوع طوال العرض.

3. الشخصيات هي مجموعة أشباح، صنعها الخيال الخاص للمؤلف أو الشاعر، لهذا؛ يجب على المُمثل ألا يطلق العنان لعواطفه على خشبة، كما يفعل بالحياة، بل التعامل مع النص، بوصفه عملاً فنياً مخططاً أو مؤلفاً.

4. أن يبقى المُمثل بحدود الشخصية، وألا يكون مفرط الإحساس، وألا يلعب الشخصية بدل المؤلف، ولا يشتت نفسه، بأن يظل هو نفسه⁽¹⁾.

¹ - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص113.

وكما يلاحظ المتمعن هنا، تصبّ النقاط الأربع في مصبّ واحد، هو الإحساس، مما يؤشّر إلى آلية اشتغال المُمثّل / العلامة، من حامل لعلامات نوعية ومتفرّدة، إلى علامة، تشتغل بتراتبية هرمية، قمة الهرم يمثله الخيال، وقاعدته يمثلهما المرجع والموضوع، والخيال يكون أشبه بمعمل اشتغال للآلية الجديدة، المُمثّل فيها يتخيّل، ويجسّد، ولا يجب عليه أن يكون شخصاً آخر غير ذاته هو، بكل الحالات⁽¹⁾.

وبعامة؛ لا تكمن موهبة المُمثّل بالشعور، فحسب، بل أن يقوم بنقل المظاهر الخارجية للشعور بدقة متناهية للمسرح، وبهذا - فقط - يستطيع خداع المُتفرّجين، لأن "الحساسية المفرطة تخلق المُمثّلين العاديين.. أما انعدام الحساسية التام؛ فيخلق المُمثّلين الرائعين"⁽²⁾. إذن؛ الخيال يقود عملية الخلق العالية للشخصية، بعيداً عن طريق الإحساس المفرط، الذي يعتمد المُمثّل، وطبعاً ألا يبتعد التجسيد عن عملية التخيّل. فهذا معناه تقويض لضرورات التمثيل والمُمثّل، وبهذا؛ يكون ديدرو قد ابتكر ثلاثية للخلق:

1. إثارة الحماس Enthousiasme عن طريق إدراك معنى ظاهرة معينة.
2. شحذ الخيال بالحماس؛ ليشكّل كمّاً من الصور التي يتم بها التعبير عن المعنى؛ وهذه هي أهم لحظة في المعالجة، لحظة الإلهام.

¹ - ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 102 - 122.

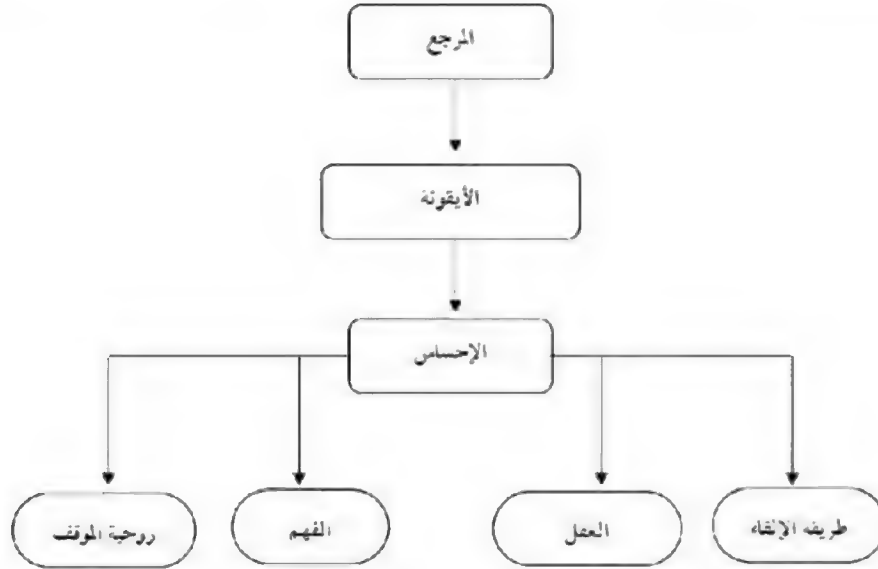
² - ديدرو، في، زاخافا، بورييس، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص 35.

3. العقل أو التفكير الذي يتحكم في أداة المبدع التكنيكية، ويرسي نظاماً بين الصور،
ويمنحها إدراكاً مادياً مفهوماً⁽¹⁾.

نستخلص من هذا بأن المُمثل عند ديدرو، في المرحلة الأولى، كان علامة أيقونية، تعمل
بوساطة المرجع، مُمثلاً بالحياة، عبر تجسيدها، ونقلها مشاعر الشخصية وأحاسيسها، من خلال
المعايشة الشخصية، كونها ارتكزت على الإحساس، وعملية إيصاله إلى المُتفرج، الأمر الذي جعل
الإحساس العلامة الأكثر أهمية من الفكر والخطابة. لأنه بوساطته - فقط - يتم الوصول إليهما،
لكن الإحساس لا يعمل من دون استعارة المرجع/ الموضوع/ الحياة، لأن المؤلف يأخذ شخوصه
من الواقع، ما يحتم عليه (المُمثل) أن يكون أيقونة للشخصية، وحاملاً لها، فهو علامة لشخصية
حياتية واقعية.

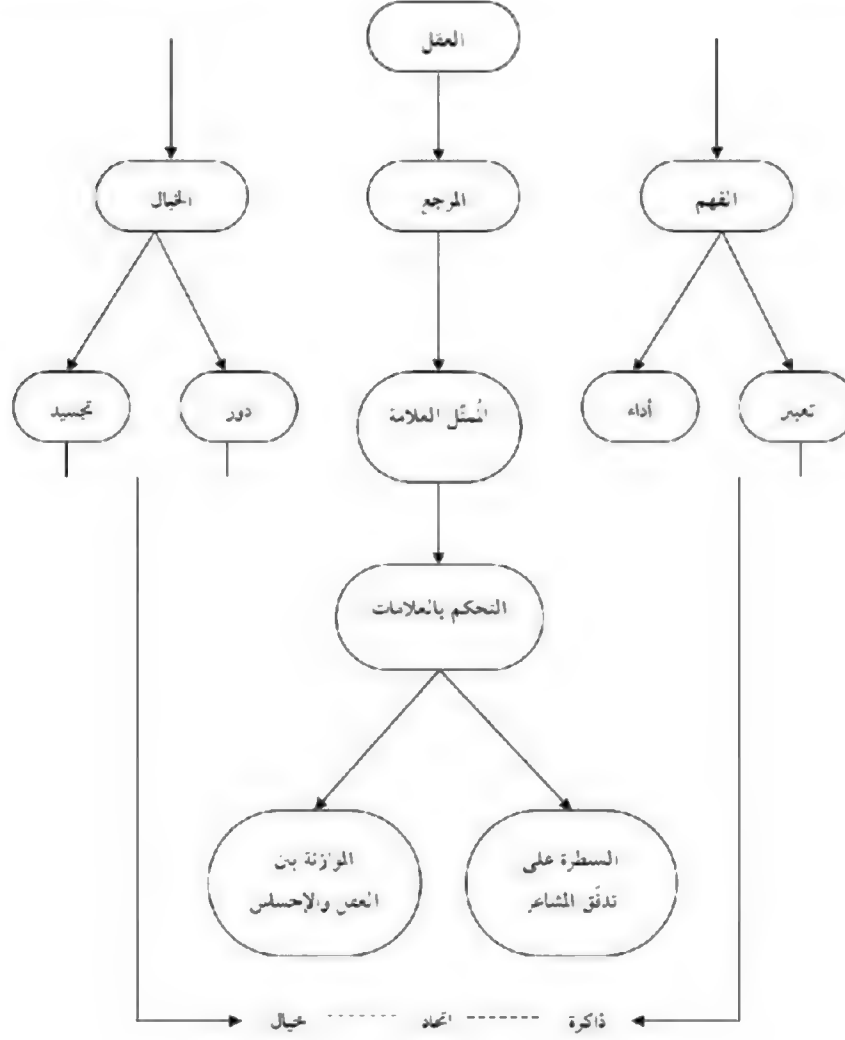
وبهذا؛ صادر ديدرو كل العلامات التي يصدرها المُمثل كونه عقلية خلقة، بل زاد
بتجريده حتى من لحظة إحساسه بمواجهة الجمهور، من أجل تقديم الحقيقة كاملة على
المسرح، لا بد للمُمثل أن يكون محاكياً لشخصية حياتية، وبهذا؛ يكون المُمثل في المرحلة الأولى
رمزاً إلى جانب أيقونيته، كما في الخطاطة الآتية:

¹ - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 113.



خطاؤه المرحلة الأولى

انتقل في المرحلة الثانية من جهديه النظري والعملي للتركيز على العقل. وقُل من أهميّة الإحساس، وعدم المعاشية الصادقة للشخصية. ولكي يكون المُمثل مبدعاً، يجب أن يكون مفكراً، وأن يكون العقل والفكر حاضرين - وبقوة - في العملية التمثيلية، حتى يستطيع التحكم بأدواته على الخشبة. لأن الإفراط في الإحساس يقوّض العملية التواصلية بالنسبة للمُمثل. وعليه؛ يكون العقل العلامة الأكثر أهميّة في اشتغال المُمثل العلامة، مصدر إنتاج العلامات الرئيسة (التمثيل، المرجع، الفهم)، وكل واحدة منهما تشتغل في مسارها الخاص، وتولّد ثنائياتها الخاصة ضمن مسارها، وتشكّل مجتمعة (اتحاد خيال الذاكرة)، أساس عمل المُمثل من خلال التوازن، جوهر عمل المرحلة الثانية، كما في الخطاوة التالية:



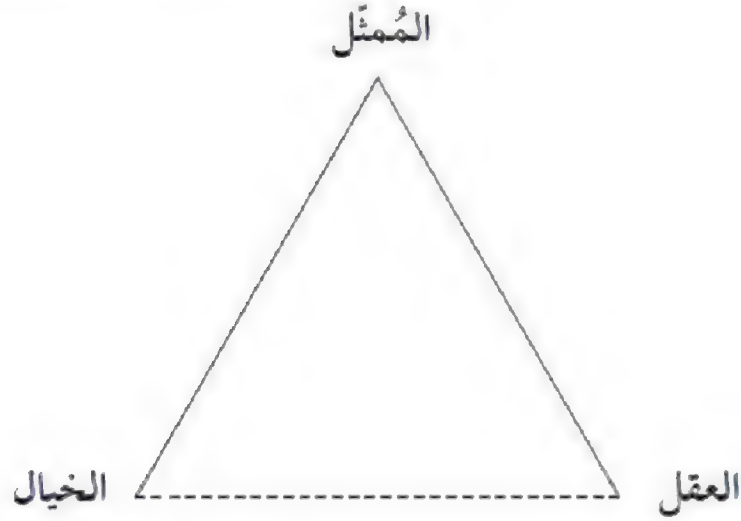
خطاظة المرحلة الثانية

استناداً إلى الخطاظتين السابقتين يكون المُمثِّل/ العلامة، علامة
أيقونية في المرحلة الأولى، بنقل المشاعر والأحاسيس من خلال المرجع،

بمعنى تصوير الواقع من خلال الشخصية/ الشخصيات المجسدة، بالمقابل؛ هناك تقويض لدور الممثل/ العلامة، واشتغاله على الشخصية، فهو يتماثل مع الحياة. ومن ثم؛ فقد اختصر دوره، بوصفه حاملاً للعلامة. وأصبح - في المرحلة الثانية - علامة ومُصدراً للعلامات انطلاقاً من العقل والفكر وتنامي الخيال في عملية الخلق. وبهذا؛ يستطيع الممثل أن يلعب دور المُصدّر للعلامات على الخشبة.

وإذا رفض ديدرو الاندماج Abandon والمعاشية مع الشخصية؛ فإن ذلك معناه خلق مسافة بين الممثل والشخصية، والمسافة ما بين الممثل والشخصية، مسافة العقل والفكر واشتغال المخيال الشخصي. لهذا؛ احتلّ العقل قمة الخطاطة، بوصفه مركز القوى، والمتحكم بالمسارات الأخرى، ويولّد متواليات العلامات في العرض المسرحي، أو بصور أخرى، المحفّز الأول لولادتها داخل العرض.

وبهذا؛ يكون الممثل علامة حسّية، في المرحلة الأولى، وعلامة عقلية، في المرحلة الثانية، لكن حضوره في الأخيرة أكثر إشراقاً وإبداعاً، باشتغاله على الخيال، ووضع مسافة بينه وبين الشخصية، وهذه الفكرة استفاد منها الألماني برتولد بريشت B. Brecht لاحقاً. بمعنى العمل على اشتغال تمثيلي ملموس، لم يختصر دوره على حمل العلامة، بل عدّه علامة وحاملاً للعلامات، ومن ثم؛ يشكّل هرمًا لثلاثية الممثل، العقل، الخيال، ليتربّع على قمته الممثل، بوصفه الحامل والمشارك، كما في الشكل الآتي:



يشير الخط المتقطع إلى المسافة الافتراضية بين العقل والخيال التي يتحكم بها قمة الهرم (المُمَثِّل)، وهي علاقة إنتاجية، لا تتسم بالثبات والاستقامة، بل بالقبول والرفض.

يشكل هذا الهرم ثالوثاً سيميولوجياً، لا يمكن تجزئته مكوناته، فعدم وجود خيال، معناه عدم وجود مُمَثِّل خلاق، وكذلك بالنسبة للعقل، لأن الإعازات الحسية والعضلية، يصدرها العقل، وتنفذها أجزاء الجسم..

4- قسطنطين ستانسلافسكي C . Stanislavski (1863-1938)*

أكد أرسطو - في تعريفه للمأساة - بأنها محاكاة للأفعال، يؤدّيها أشخاص / مُمثلون، بمعنى أنه ربط فنّ التمثيل بالفعل / الأفعال. لهذا؛ اختلفت وسائل تدريب الممثل من قبل المخرجين، والكيفية التي يتم بها إيصال تلك الأفعال إلى الجمهور. ومن هؤلاء المخرجين الروسي ستانسلافسكي الذي اهتم بالأفعال بتقديم عروضه المسرحية، ومن سار على منهجه. ووصف منهجه في تدريب الممثل (Stanislavski Method) منهج ستانسلافسكي بـ (الأرسطي Aristotelian) نسبة إلى أرسطو⁽¹⁾؛ حيث اهتم ستانسلافسكي بالفعل / الأفعال الداخلي (الباطني) والخارجي؛ وبكيفية تطويرهما وتناميهما عند الممثل، فلا يمكن للفعل الداخلي من العمل بمعزل عن شريكه الخارجي، والعكس - أيضاً - صحيح.

وإنّ علاقة الأفعال مشابهة لعلاقة الدال والمدلول، لأنه لا يمكن أن يعمل الدال بمعزل عن المدلول، لأنهما ينتجان معاً العلامة. وعلاقة الفعل الباطني وتطابقه مع الفعل الخارجي، يولّد الصورة (حالة الممثل) على الخشبة، ومصادقية الأداء من خلال ترابط العلاقة بين الأفعال. قدّم ستانسلافسكي منهجاً متكاملاً لإعداد الممثل Actors Trainig. فاتّسمت طروحاته بثلاثة محاور، شكّلت ثلاثة كتب رئيسة للمنهج، هي

¹ - يُنظر، القصص، مجد، مناهج إعداد الممثل عند ستانسلافسكي وبريخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 90، يونيو- حزيران، 2002، السنة الثامنة، ص 6.

(إعداد المُمثل، بناء الشخصية، إعداد الدور) و"يدمج ستانسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسمّى الحالة المبدعة والحقيقية الإنسانية للشخصية"⁽¹⁾. ورفض ستانسلافسكي المبالغة والكلاشية التي يمتاز بها التمثيل المسرحي. والتركيز على الدخول لأعماق الشخصية Character، من أجل تفكيك وحدات تقلّباتها النفسية، من خلال القراءة المسبقة والمتعدّدة للنص والشخصية، ومن خلال البحث عن المعاني التي تكتنز بها مرجعيات النص، بشكل عام، والحوار المسرحي، بشكل خاص.

ولا يتوقف المُمثل عند الحوار Dialogue المكتوب في أثناء اشتغاله على الشخصية؛ كذلك مطالبه واستهدافه من اشتغاله البحثي، بالبحث عن قدراته الداخلية من خلال الاستفادة من المخزون الحياتي بداخله، واستثماره في رسم معالم الشخصية، وقد أطلق ستانسلافسكي على هذا (الذاكرة الانفعالية Mémorie Affective).

والذاكرة الانفعالية تمثّل ما يشبه خزانة كبيرة؛ تُخزن فيها كل المواقف الإنسانية والحياتية، ومن ثم؛ الاستفادة من ذلك المخزون باستحضار المواقف التي يمكن أن يستخدمها في العرض المسرحي. ومن ثم قاده البحث لتفكيك آلية اشتغالها، مشاكل تلك الذاكرة، وكيفية استحضارها، ولهذا؛ توصل إلى أنها، قد تخون المُمثل على الخشبة، لحظة فقدانه التركيز، نتيجة معاشته الكلية/ القلبية، للشخصية. وعليه؛ يجب أن يكون التركيز عالياً حتى يتمكن المُمثل من الشخصية، ولا يكون أسير انفعالاتها؛ إذ يجب أن يكون هناك بديل، أو آلية أخرى، للاشتغال.

¹ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 49.

وقد قدّم ستانسلافسكي (لو السحرية) كآلية جديدة للاشتغال، تعمل الـ (لو) من خلال التفكير الافتراضي، على تنشيط المخيلة، واعتمادها مصدراً للإلهام المسرحي. يضع المُمثل نفسه بدلاً من الشخصية، ويفترض طريقة للتعامل مع الأحداث بعيداً عن الشخصية الدور Part. وهذه - أيضاً - معايضة للشخصية، لكن؛ بطريقة مختلفة، يُراد بها تحفيز الذاكرة، وتنشيطها، من أجل الوصول لأسباب، الحدث/ الحوادث، والأهم الفعل/ الأفعال، التي أطلق عليها ستانسلافسكي الأدوات، التي تتمثل بالآتي:

1. الفعل (ماذا أفعّل؟).
2. الهدف (لماذا أفعّل؟).
3. الأداة (كيف أفعّل؟)⁽¹⁾.

تعمل الأدوات وفق نظام الوعي، وخاصّة (الفعل والهدف). والأداة هي مختلفة عنهما، لأن السؤال ماذا أفعّل؟ يجعل المُمثل في مكان الحدث. وعليه؛ ينبغي إيجاد إجابات وحلول لتلك الأسئلة التي أنتجها الحدث. ومن المؤكد، فإن المُمثل سيلجأ لاستخدام مختلف الوسائل، سواء كانت نفسية، عضلية، إشارية، أم إيمائية، لإيجاد الأجوبة الناجعة له بتلك الحادثة. والأداة الثانية: كيف أفعّل؟ هي النتيجة لإيجاد الوسيلة للإجابة على كيف طريق الأداة الأولى (ماذا أفعّل)، لأن الفعل والحدث يقودان - بالنهاية - إلى (الأداة - كيف أفعّل)، بعد أن يصل إلى نتيجة واحدة.. لكن تنفيذ هذه النتيجة سيكون من خلال طرق عديدة. الوعي وقدرته

¹ - زاخافا، بورييس، إعداد المُمثل، مصدر سابق، ص 249.

الخلاقة، سيكون الفيصل بحسم الأمور، للأداة الثالثة (كيف أفعل؟)، لأنه مفتاح عمل الممثل الحقيقي. ويحدّد له المسار الذي يجده أكثر تأثيراً على المتلقّي، لأن "الممثل الواعي يعرف ماذا يريد، وأنه يتصرف بوعي، ومن هنا؛ تنتج الخصوصية للشخصيات الإنسانية"⁽¹⁾.

لقد توصل ستانسلافسكي في سنواته الأخيرة، إلى أهميّة ازدواجية الفعل العضلي والنفسي؛ إذ إنهما لا يمكن أن ينفصلا، لأن الفعل هو الجوهر، وكذلك يمتاز بوحده مع الكلمة. ويجب أن تكون تلك الأفعال مسوّغة ومرافقة للحوار المسرحي، وكذلك الفعل الحرّي مرتبط بالحالة النفسية للشخصية، وهما ملتصقان، ويكمل أحدهما الآخر. لأنه من المستحيل أن نمارس تفاصيل يومياتنا الحياتية بالكلمات فقط، فالكلمات غالباً ما يرافقها فعل حرّي، وهكذا هو الواقع، وإن الممثل "هو جزء من الواقع، عندما يعبر عن الإنسان الذي يظهر على تلك البقعة (المسرح)، وكذلك يعتبر في نفس الوقت صورة للواقع، عندما يعبر عن شيء آخر"⁽²⁾.

ولم يخف ستانسلافسكي دكتاتوريته على مُمثليه، فطالب أن يكون الممثل منفذاً لطروحاته، يقول: "كنّ أعامل مُمثلي، كما الدمى. وكلما كنّ أنجح في الاستحواذ على الشعور السليم، كانت الحياة تُبعث في المسرحية. أما حين كنّ لا أتعدى الابتكار الخارجي؛ فكانت المسرحية تموت"⁽³⁾. وهذه

¹ - مقتبس في، غيبرت، جيرهاد، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي، تر: د. حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، عام 2002، ص 49.

² - غيبرت، جيرهاد، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي، مرجع سابق، ص 48.

³ - ستانسلافسكي، في، بينتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط 2، 1986، ص 214.

الطريقة في التعامل تفرضها المرحلة، التي يكون فيها المخرج هو سيد العمل، والمُمثل مُجرّد آلة منفّذة، لكل ما يُملَى عليه، استغلّها المعلّم؛ كي يجرب تجاربه، بشكل تطبيقي، وهذه الآلية في التعامل مع المُمثل، انتبه إليها الفرنسي ديدرو مبكراً، واصفاً المُمثل بـ (الآلة) التي لا تملك حريتها على الخشبة.

فرض ستانسلافسكي شخصية الناقد الذاتي على اشتغاله التمثيلي، وجد أن عاداته المسرحية، حطمت روحه وجسده، وأدواره نفسها. وما دفعه للبحث في كيفية استرجاع تلك الروح والجسد، وطبعاً لم يكن له من سبيل سوى الوقوف بحصافة الناقد، على المشاكل التي يعاني منها بوصفه مُمثلاً، من أجل إيجاد الحلول الناجعة.

تُشكّل الحالة الذهنية للمُمثل إحدى العقبات الرئيسة التي يعاني منها على الخشبة. فهناك لا يكون معها إلا محاكياً للدور، ما يؤدّي إلى التظاهر بالدخول في الشخصية، من دون حضور مشاعره الحقيقية. وهذا يرسّخ وضعيته كآلة على الخشبة. أما (الحالة الذهنية المبدعة والخلقة)؛ فيكمن سرّها بتحريرها الكامل للجسم، واسترخاء العضلات. وينتج عن ذلك انضباط عال، للأفعال العضلية والحركات التي يصدرها الجسم على الخشبة. لأن عملية الاسترخاء الجسماني معناه حضور التركيز، وهذا ما يريد أن يصل إليه المعلّم الروسي في (الحالة الذهنية الخلاقة)، واكتشف "أن هذا التركيز لا يتضمّن السمع والبصر حسب، بل سائر حواسّ المُمثل، فضلاً عن سيطرته على جسمه وعقله وذاكرته وخياله"⁽¹⁾.

¹ - ينتلي، أريك، نظرية المسرح الحديث، مصدر سابق، ص 219.

ومعنى هذا ضرورة تركيز الطبيعة الجسمية والروحية للمُمثل على كل ما يدور في دواخل الشخصية، مع التحكم والسيطرة على كل أجزاء الجسم؛ بحيث يكون الجسم خاضعاً لسيطرة المُمثل تماماً، مع ضرورة وحدة الفعل العضلي والنفسي. وعلى الرغم من أن ستانسلافسكي أكد في منهجه على وحدة الفعل العضلي والنفسي داخل الإنسان، بشكل عام، وأن الحركة Gesture - بحد ذاتها - هي تصرف ميكانيكي، يؤدي إلى تقلص مجموعة محدّدة من العضلات، إلا أن الفعل العضلي ذاته يمتلك [أيضاً] جانبه النفسي حتماً. ذلك الجانب الذي يجتذب في أثناء القيام به الإرادة والفكر والخيال وإبداعات المخيلة؛ ليصل بنا - في النهاية - إلى الشعور، وهذا ما جعل ستانسلافسكي يؤكد على أن الفعل العضلي هو صَمَام الشعور⁽¹⁾.

من جهة أخرى، سيقود التوازن بين ما هو داخلي وخارجي، المُمثل للصدق على الخشبة. وهذا ما بحث عنه ستانسلافسكي، في مصداقية الأداء، أو صدق المُمثل وأحاسيسه. ومن أجل تحقيق ذلك، يستطيع المُمثل من خلال التمارين تطوير حساسيته الفنيّة. من خلال الصدق الذي يبدأ من الذات، صدق المُمثل مع نفسه، ومع الأشخاص شركائه بالعملية المسرحية، صدقه في المشهد الواحد، يقوده إلى صدقه في المسرحية، ككيان متكامل.

وأن الواقعية لا يمكن أن تصبح طبيعية على المسرح، إلا عندما يستطيع المُمثل تبريرها من الداخل، بمعنى آخر، تبنيها، ويكون ذلك من خلال الصدق، بتبني فرضية (لو السحرية)، التي تشكّل إحدى وظائف العلامات التي أراد المعلم للمُمثل أن يحملها. وتعمل بنظام الاستعارة/

¹ - يُنظر، بوريس زاخافا، إعداد المُمثل، مصدر سابق، ص 238-239.

الاستعارات من اليومي والحياتي، كيفية إيمان الممثل بها، وتبنيها على الخشبة، وتطبيق فرضية لو السحرية على الشخصية، لما يستعيره الممثل من الحياة، وتوظيفها عملياً، من خلال تساؤلات الممثل لنفسه، ماذا أفعل لو كنتُ مكان الشخصية بهذا الموقف؟ وهكذا، يقسم ستانسلافسكي منهجه لفن الممثل إلى قسمين في كل مؤلفاته بهذا الصدد، وهما:

1. اشتغال الممثل الداخلي والخارجي فيما يخص ذاته، بوصفه إنساناً شخصاً عادياً، تستند هذه الآلية في تنقيته النفسية، حتى يحصل على الإلهام (الداخلي) بيُسر، والخارجي ينهض بإعداد الجسم كجهاز متكامل متأهب لتقمص الدور.
2. اشتغال الممثل الداخلي والخارجي فيما يخص الدور: تتبع من روحية العمل الدرامي، بوصفه الدعامة الرئيسة التي تستند إليها الشخصية، فالنص مصدر القيم الفكرية والجمالية التي تحملها الشخصية داخل العرض المسرحي. وتقسيم الدور على أجزاء، في ضوء الحدث الدرامي، وفرضيته، بمعنى كل جزء يحمل خصوصيته الدرامية داخل العرض؛ عالمه النفسي، كذلك على مستوى الحدث، تحديد الجزء بكلمة أو فعل، جوهر المشهد، وهذا التقسيم في حقيقة الأمر ما هو إلا محاولة لإبراز العلامات السمعية والبصرية التي يتمتع بها القسم، أو الجزء الواحد، كونه يحتوي على مشكل أو حدث فرعي قائم بذاته، ولكنه غير منفصل عن السياق الدرامي العام.

وكما نلاحظ، فقد اهتم ستانسلافسكي بالارتباط السايكولوجي بين العقل والجسد. ففي كل فعل جسدي، يوجد شيء نفسي، أو سايكولوجي، وفي الشيء السايكولوجي، يوجد شيء نفسي جسدي (الظهور)، وهذا ما فرضه على تلامذته في أثناء دراسته الشخصية؛ تحليل أبعادها الجسدية، طولها، مظهرها، عمرها، علاماتها الفارقة، بدينة، نحيفة، قوية، ضعيفة، مترددة؛ وجملة العاهات الجسدية التي تعاني منها، وأيضاً العاهات النفسية، وما تتركه من آثار نفسية على الشخصية.

إن تحليل تلك الأبعاد، وتأثير المجتمع الذي تعيش فيه، هل هي سريعة الغضب؟ هادئة، متزنة، تعاني من انكسارات، وكل ما يرتبط بسلوك الشخصية، كل ذلك يعطي للممثل حرية كاملة بتخيّل الشكل العام للشخصية، ومن ثم؛ تعطي مصداقية لأفعاله وانفعالاته داخل العرض، لأن أي فعل لابد أن يحمل معه عاطفة ما، والعكس - أيضاً - صحيح.

بذلك؛ يكون التوازن للفعل الباطن/ الداخلي من جهة، والخارجي من جهة أخرى الهدف الرئيس الذي يسعى إليه ستانسلافسكي باشتغاله مع الممثل، لأنه من غير الممكن عدم ضبط توازن الفعلين العضلي والنفسي في الحياة، وهذه مهمة الممثل في البحث والتنقيب عنها، لأن "الكاتب المسرحي يقدم - فقط - ما تقوله الشخصيات وتفعله على خشبة المسرح، ولكن هذا غير كاف، بالنسبة للممثل"⁽¹⁾.

من هنا؛ يبرز دور اشتغال الذاكرة الانفعالية، بما يغطي مساحة ما لم يقله المؤلف للممثل؛ إذ يكمن دورها في كيفية اشتغالها كالخزانة التي

¹ - ميلنج، جان، و، لي، جراهام، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، مصدر سابق، ص 35.

وصفها ستانسلافسكي، تلك الخزانة التي توجد في كل غرفة ببيت متعدد الغرف، ولكن؛ داخل خزانة ما، توجد ماسة تلمع. ومهمة الممثل - عندها - تكون البحث عن تلك الماسة، فهي تلمع لمرة واحدة، وتجذب انتباهه من بين كثير من الأشياء داخل الخزانة.

وتلك الماسة التي بحث عنها الممثل، ما هي إلا الذاكرة العاطفية، التي يخزن بها (الممثل) كل ما يلمع بالحياة، وتوظيفه ما يناسب الشخصية منها، ومعايشته بصدق تام قبل بدء التمارين، معايشة الشخصية، محاكاتها، حتى يصل لمرحلة التمارين على الخشبة. يقول لنا ستانسلافسكي: "لكي نتمرس بالدور، ونعرفه معرفة جيدة، وندخل فيه، فلا مندوحة لنا من تعوذه وتكرار التمرن عليه - وكان هذا ما قررناه. ومن أجل هذا، اتفقنا على أن نعيش يوماً من أيام الأسبوع العيشة التي كانت تعيشها الشخصيات التي سوف نمثلها، على أن ننسى في ذلك اليوم حياتنا الخاصة وأساليبنا التي اعتدناها في حياتنا العامة"⁽¹⁾. وعندها؛ يكون الممثل متلبساً بالشخصية، وهذه تكون الخطوة الأولى من الاشتغال، وهي من أهم الخطوات في عمل الممثل، وهذا ما يؤكده ستانسلافسكي بأن "تسعة أعشار عمل الممثل... بل تسعة أعشار عمل من الأعمال، ينحصر في الخطوة الأولى.... الخطوة الأولى التي يبتدئ الممثل فيها. يحيا في دوره حياة روحية، ويحس إحساساً روحياً. وعندما تتم هذه الخطوة، يكاد الدور كله يكون على أتم الاستعداد"⁽²⁾.

¹ - ستانسلافسكي، ك، حياقي في الفن، تر: دريني خشبة، ج1، منشورات الشرق، القاهرة، [د.ت]، ص 133.
² - ستانسلافسكي، ك، حياقي في الفن، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، [د.ت]، ج2، ص478-479.

يشير لنا ذلك بجملته إلى أهميّة المعايضة الصادقة للدور، بوساطة خزان الذاكرة العاطفية؛ إذ يجب أن يكون المُمثّل هو الشخصية قبل خروجها على خشبة. وهذا تفرضه عليه معطيات الذاكرة العاطفية، وقبلها لو السحرية، واستخراج نتائج أسئلته المتكرّرة، وإجاباتها، وجعل نفسه بوصفه شخصاً محلّ الشخصية الدرامية. والسؤال الأهم الذي يجب أن يطرحه المُمثّل على نفسه باستمرار: ماذا أفعل لو كنتُ بموقف الشخصية؟

وهذا تحديداً ما طلبه ستانسلافسكي من أحد مُمثّليه في أثناء إخراجه لمسرحية (الأرواح الميتة - لغوغول) "... اخرج من نفسك من أحاسيسك الخاصة، ابحث عن منطق ومشاعر الشخصية التي رسمها المؤلف في ذاتك نفسها. فهذه الطريقة، تتقرّب من الشخصية المسرحية التي خلقها غوغول بإحكام وتدرّج. أما مصطلح "المبالغة والمغالاة"؛ فلا تفكّر به مطلقاً"⁽¹⁾.

وبناء عليه؛ تكون غاية ستانسلافسكي اتحاد المُمثّل الأيقونة مع المُمثّل العلامة، وكلاهما مع الشخصية، بوساطة المعايضة الصادقة، والابتعاد عن المبالغة. والعمل على التفاصيل الصغيرة، يؤدّي للتلقائية في التجسيد، العمل على الشعور من خلال اللاشعور، يولّد توافق الفعلين النفسي والعضلي؛ لأن الجسم البشري متمرّد بطبيعته الحياتية، وتشتغل كل أجزائه للقيام بفعل ما، أو تجسيد حالة ما، وكيفية السيطرة عليه، يجب أن تخضع لآلية في التمارين الروحية والجسمانية، و"هذه الحالة الفيزيولوجية هي ما ينبغي على الفنّان أن يتعلّم خلقها في ذاته على خشبة،

¹ - توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جودة، م الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، العدد 7-8 ربيع-شتاء 1979، ص 146.

وذلك عن طريق ضبط كل جزء من أجزاء جهاز التجسيد الجسماني لديه، وتدريبه، وإطلاقه للقيام بالفعل⁽¹⁾.

نستنتج من ذلك، بأن المُمثل يتشكّل بوساطة أنساق علامائية متعدّدة. بمعنى آخر، إن المُمثل العلامة حاضر وبقوة داخل المنهج، فيمرّ بمراحل تشكّل سيمولوجية؛ فهو علامة رمزية، بمطابقته للواقع، ومراقبة الحياة وشخصها، واستنباط ما يلائم الشخصية، ومن ثم: معاشته؛ أي يكون رمزاً لحالة واقعية. وهو أيقونة بحكم اشتراك المُمثل، بوصفه إنساناً عادياً، وشخصية حياتية. وبوصفه مؤشراً؛ لأنه يرتبط - أساساً - بالموضوع، وهذا ما تلخّصه توجيهات ستانسلافسكي لأحد المُمثلين في أثناء إخراجه لمسرحية (الأرواح الميتة) التي سبق أن أشرنا إليها. فلنلاحظ تلك التوجيهات مضمّنة بالآتي:

س: ماذا تفعل خلال المسرحية كلها؟

م: أسافر إلى المالكين.

س: لماذا؟

م: أشتري الموتى...

س: إنك لا تستطيع القيام حتى بالشراء؛ هل تاجرت يوماً ما؟ هل تُحسن الشراء ببربح؟

أ: أستطيع خداع البائع؟

م: كلا..... لا أستطيع..

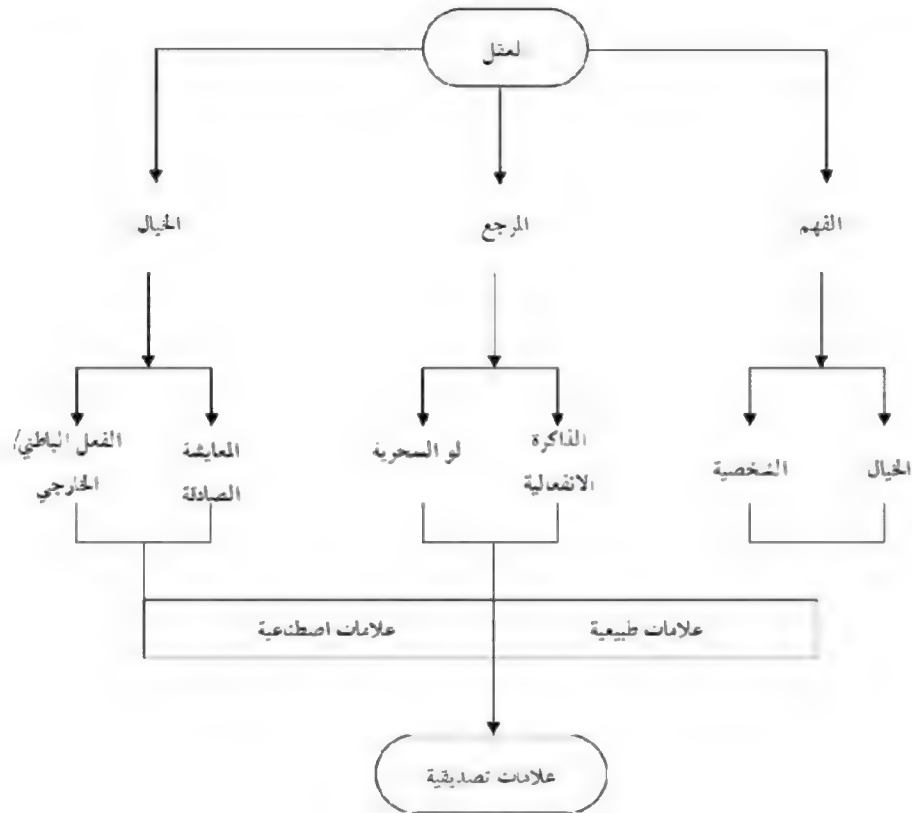
¹ - ستانسلافسكين ك، إعداد المُمثل في التجسيد الإبداعي، تر: د. شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ج 2، ص 413.

س: إذن؛ لم تدرس هذه المسألة، ومع هذا، تريد تمثيل دور تشيتشيكوف؟!..... يجب عليك أن ترى كيف المشتري الحقيقي في السوق... كيف يساوم هؤلاء من أجل كل قرش أثناء شراء البضاعة بأرخص ثمن ممكن، وكيف يتصالحون، ويستفسرون، ويتوسل بعضهم إلى بعض قبل أن يتفقوا نهائياً.... أ تستطيع المتاجرة مع ساباكيف أثناء شراء الموق - كسلة من التفاح - بمثل تلك المهارة والخداع والواقعية؟!⁽¹⁾.

إن اقتباسنا هذه المحاروة لتوضح لنا البحث السيميولوجي للممثل / العلامة، للعلامات الأخرى، التي يجب عليه حملها في أثناء العمل المسرحي؛ حيث أكد ستانسلافسكي في توجيهه للممثل على الكشف عن العلامات النوعية، المتمثلة بسلوكية البيع والشراء. وكذلك كيفية المتاجرة؛ لأنها تحدّد لنا الطبقة الصوتية، وطريقة الإلقاء. والعلامات العرفية من خلال النماذج السيكونفزيولوجية للشخصيات التي تعيش داخل المجتمع الذي نعيش به، سواء بوصفنا أشخاصاً و/ أو ممثلين.

والممثل عند ستانسلافسكي علامة عرفية، يشتغل بوصفه علامة، لأنه يجسّد شخصية من الواقع، وينقلها إلى المسرح بطريقة فنيّة، وهذا هو دور العلامة العرفية. وعلى الخشبة، يكون الممثل علامة تصديقية، لما يمتاز به من وجود واقعي، بالنسبة للمؤول؛ حيث يقَدّم له حدثاً متعلقاً بعالمه الواقعي. واشتغال العلامات النوعية والعرفية والمتفرّدة كل في مساره، تنتج مجتمعة العلامات الطبيعية والاصطناعية، كما في الخطاطة الآتية :

¹ - توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، مصدر سابق، ص 145.



5- فيسفولود مايرهولد V. Meyerhold (1952 – 1799)

سجل التاريخ واحدة من أولى المحاولات للتمرد على منهج ستانسلافسكي، وطريقته بالتعاطي مع الممثل، وعملية إعداد الممثل للدور، كانت للمخرج الروسي مايرهولد. الذي حاول أن يحول الممثل إلى آلة ميكانيكية، من خلال طريقته (البيوميكانيك Biomechanics)، عبر "دراسة الفعل الميكانيكي بعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية حية"⁽¹⁾. ويُعرف المعجم المسرحي البيوميكانيك بأنها "كلمة منحوتة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا = الحيوية وMécanique التي تعني ما هو آلي. وجمعتهما معاً يُقصد به التعامل مع الجسد البشري كآلة"⁽²⁾. والتي أراد بها الاعتماد على الحركة، مقابل تهميش النص المسرحي، وخفض قدسيته الكلاسيكية.

وهذا ما فعله في نص غوغول (المفتش العام) متمرداً على كل الإرث الكلاسيكي الذي يحمله النص في الذاكرة الجمعية للفرد السوفيتي، وأثارت - في وقتها - الكثير من اللغط، وموجة عنيفة من الانتقادات. لأنه فصل الناحية العضلية عن الناحية النفسية في طريقة عمله. والتي قوّضت الجانب العاطفي عند الممثل، فتحول إلى فعل عضلي، بلا روح. كذلك اهتمام مايرهولد بالتقنية الخارجية للممثل متخذاً منه المادة الأساس لحمل علاماته المسرحية، التي يبثها الجسد عن طريق الحركة.

¹ - قزق، فايز، مقدمة، مسر ميرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 41.

² - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 113.

ويأخذ الجسد دور المرسل للعلامات والتعبير عن الانفعالات الداخلية للعلاقات الإنسانية، والتعبير الدقيق عن التفاصيل للمشاعر والأحاسيس، وذلك عن طريق الإشارات والإيماءات. لأن مايرهولد يجد أن الكلمة لا تقول كل شيء، لهذا؛ لجأ إلى الجسد والحركة لتأكيد الدلالة والتشكيل المسرحي للجسد في الفضاء.

ولعل هذا هو جوهر الاختلاف مع منهج ستانسلافسكي؛ إذ اهتم مايرهولد بالاعتماد على الفعل قبل الشعور، الفعل الحركي الميكانيكي. فالحركة عنده هي مصدر الفعل، يستند - بذلك - إلى علم النفس، مثله مثل ستانسلافسكي. إلا أننا نجد خصوصية مايرهولد كونه ينطلق بتلك المعادلة بوساطة أسبقية الفعل قبل الشعور بالاستناد إلى العالم النفسي جيمس. ومفاد تلك المعادلة أو موجزها يتمثل بعبارة: (أنا عدوّ، فخفْتُ).. وهي عبارة تحيلنا إلى ما ذكرناه آنفاً بأسبقية فعل الحركة الفيزيقي (عدوّ) قبل فعل الشعور (خفْتُ). وفسّر (مايرهولد) تلك العبارة على النحو الآتي، أنا لم أعد؛ لأني خفْتُ، بل خفْتُ لأني عدوّ، وهذا يعني أن الفعل المنعكس (عدوّ) يسبق الشعور، ولا يُعدّ نتيجة له في رأي جيمس، وهذا ما يخالف تصوّر المعتاد. من هنا؛ يستنتج مايرهولد أن على المُمثّل إتقان حركاته وتدريب جهازه العصبي - الحركي، لا أن يستقطر (المعاناة) من نفسه، كما يطالبه بذلك منهج ستانسلافسكي⁽¹⁾.

بينما فضّل ستانسلافسكي تعديل صيغة جيمس، فبدلاً من (أنا عدوّ، فخفْتُ) تكون: (أنا هربت، فخفْتُ)، لأن العدوّ حركة ميكانيكية. يمكن أن يُقدم عليها أي شخص من دون هدف، حركة خالية من المشاعر والأحاسيس،

¹ - يُنظر، بوريس زاخافا، إعداد المُمثّل، مصدر سابق، ص238.

جامدة، لا تحمل هدفاً معيناً، وبلا روح، لأنها من دون فعل نفسي. ولا تُحيلنا إلى مدلول (صورة ذهنية)، سوى إلى فعلها الحركي، ويمكن أن نفهمه بكل الحالات، طالما أنها خالية من التفكير والهدف. بينما الهرب هو فعل عضلي ونفسي، يدل على هدف محدد وواضح - فهو تصرف إنساني، جاء نتيجة هدف لموقف ما - مهما كان نوع هذا الموقف والحدث، لأن الفعل العضلي (هرب) ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة، ومن ثم؛ سيكون معباً بالمشاعر والأحاسيس التي تطلبها فعل الهروب.

ويمكن القول بأن المخرج إذا طلب من الممثل (العدو)، سوف يحقق له ذلك بسرعة شديدة، ومن دون معرفة الأسباب، طالما أن العملية لا تحمل موجبات الأسئلة، وهدفها واضح، لكن؛ لو طلب منه الهرب، فسيبادر - مباشرة - للسؤال: لماذا؟ وممن؟ وكيف؟ هذه الأسئلة وغيرها التي يطرحها الممثل - بناءً على عملية الهروب - ترتبط بالفعل العضلي لفعل (هرب) وعمقه النفسي المتضمن من جهة أخرى، الأمر الذي سيجعل الممثل يقوم بتهيئة الظروف المناسبة، من أجل الوصول لتبرير ذلك الهروب. ولا بد أن يكون هناك توافق بين الفعل العضلي (هرب)، وبين الشعور والإحساس لذلك الهروب، وهذا ما يؤكد ستانسلافسكي في شرحه للفعل "الشيء المهم - ليس في الفعل ذاته، ولكن؛ في الولادة الطبيعية لدواعي الفعل"⁽¹⁾.

أراد مايرهولد الاعتماد على الجانب الحركي البصري في خطابه الجمالي المسرحي، ولم يحد أن يكون ممثله مستجدياً للمعاناة. فسعى لاستنطاق الجسد على حساب المشاعر، وسعى أن تكون الحركة

¹ - ستانسلافسكي، قسطنطين - إعداد الممثل، تر: د.محمد زكي العشماوي والفنان محمود مرسى - دار النهضة العربية - بيروت - بدون عام - ص 118 وما بعدها.

(المرسل) الحقيقي للعلامات، طالما أنها تمتلك وسائل إيصالها، وإن كان ذلك على حساب العالم الداخلي للممثل، الممثل بالمشاعر والأحاسيس، لأن "مقاربة ميرهولد للمسرح مقارنة ذهنية أكثر منها انفعالية، فالبيوميكانيك يقوم على إلغاء شخصية الممثل وفرديته وكل الممثلين يرتدون لباساً هو لباس العمل (الأزرق)، وعلى إخضاع ذهنه وجسده لرغبة المخرج/ المعلم، وحثه على بناء علاقة مع الشخصية مختلفة تماماً عن المطابقة الكاملة، وأقرب إلى التغريب"⁽¹⁾.

وبهذا؛ اتخذ مايرهولد من الجسد الوسيلة لإيصال الدلالات المسرحية التي يحملها العرض المسرحي. والتي تأتي عن طريق الحركة؛ لأنها مصدر إرسال العلامات التي يحملها الجسد. وتعمل - بالأساس - داخل المجتمع، لكن؛ تختلف طريقة إيصالها، وهذا ما يطرحه علم الدلالة "العلم الذي يختص بـ (إنتاج المعنى في المجتمع، كما يهتم بعمليات الدلالة، وعمليات الاتصال؛ أي الوسائل التي بواسطتها تتوالى المعاني، ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامة، والكودات التي تعمل في المجتمع، والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها"⁽²⁾.

لقد أثرت الرمزية Symbolism في إخراجات مايرهولد، وخاصة في إخراجاته مطلع القرن العشرين، و"ذلك لهدف خلق المزاج العام، وللدلالة على جوهر الشخصية، أو الحدث المسرحي، إضافة لاستخدامه الموسيقى بغية تكثيف، وزيادة حدة الجو المسرحي"⁽³⁾. من أجل عدم استنساخ الواقع

¹ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، 114.

² - إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، مصدر سابق، ص 5.

³ - بليزايون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 72.

في العرض المسرحي. فقد رفض مايرهولد فكرة الإيهام Illusion، واستبدالها بفكرة الإيحاء. لأنها الوسيلة الجديدة لإيصال الخطاب المسرحي في المسرح المغاير، الذي يطمح إليه. مهّدت طروحاته للمغايرة، بما أسماه (المسرح المؤسلب)، أو (الأسلبة Stylization)، والأسلبة في المسرح "هي الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع Mimesis والاكتفاء بتقديم علامات، تدل على هذا الواقع، أو ترجع إليه"⁽¹⁾، بمعنى أنه لا يقوم على استنساخ الواقع، بل الإيحاء إليه، يكون التركيز على جوهر الظاهرة، من خلال الغستوس Gestus، وهو "الحركة النمطية (الجامدة) التي تُمثل - بشكل رمزي - وضعية الجسد، لكل فرد، أو لكل فئة من فئات المجتمع"⁽²⁾.

ويمتاز عمل مايرهولد بالاعتصاف على خشبة المسرح للعناصر المسرحية الأخرى، الديكور، الملابس، بمعنى يقوم بانتقاء الأفعال واللحظات، بانتقاء أقوى اللحظات، وأكثرها ضرورة، لخدمة الجوهر، ويساعد الإيحاء المُمثلين بالتعبير عن روح الفكرة داخل النص.

والنص عند مايرهولد لا يركز على أرضيته اللغوية (الحوار)، بل على روح النص، أو الأرواح التي تسكن أعماق الفكرة الرئيسة، وهذا ما يؤكد مايرهولد بمفهومه للأسلبة "ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما، أو حدث ما، وإنما تشكيل بُنيته وجوهره؛ أي استخراج الخلاصة الداخلية لعصر، أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المُخبّأة بمُساعدة كُل الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة العُرف والتعميم والرمز"⁽³⁾.

¹ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 33.

² - نفسه، ص 332.

³ - مايرهولد، في الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 33.

وقد رفض مايرهولد أن يتصَبَّب المُمَثِّل عَرَقاً على خشبة المسرح، جراء التدفُّق الهائل للمشاعر والأحاسيس، واستبدله بالحركة وديناميكتها على الخشبة، هادفاً للتعارض مع الشخصية، لأنها سمة التمثيل التي يجب أن يتسلَّح بها المُمَثِّل الجديد. هذا الأخير عند مايرهولد يعرض ولا يُعايش الشخصية التي يمثِّلها، فليس هناك اندماج، ولا معاشية داخلية، لأن المُمَثِّل يؤدِّي موقفه من الشخصية، وليس موقف الشخصية. ويظل تحديد الموقف من الشخصية للجمهور مهماً، لأن المُمَثِّل يقدِّم العديد من الشخصيات في العرض المسرحي الواحد، انطلاقاً من مبدأ التحوُّل Reversel الذي يسعى إليه مايرهولد، لإبراز قدرة المُمَثِّل على التحوُّل. هذه العلاقة بين المُمَثِّل والدور، أطلق عليها مايرهولد بالقناع Mask، وعلى المُمَثِّل ألا يخاف من تكرار القناع، بل من تكرار نفسه داخل القناع.

وفي ضوء هذا الاتجاه، أصبحت الدلالة الاجتماعية للحركة الجسدية والإيماءة الأرضية التي يستند إليها أسلوب عمل مايرهولد، يتَّسم الأداء فيها بالمبالغة من أجل الحصول على الإيحاء الكافي لتصوير طبقة اجتماعية ما، من خلال تفعيل الغروتسك Grotesque، لإبراز الأسلبة. والغروتسك عند مايرهولد هو "المبالغة التي تتَّسم بقرار مُسبق، وهو تغيُّر معالم الطبيعة، مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكوَّن من جراء ذلك"⁽¹⁾.

لا يتَّسم أداء المُمَثِّل Performance بالانفعالية عند مايرهولد، لأن الأداء المشحون بالعواطف وذرف الدموع، يقتل الإبداع عند المُمَثِّل. ويخلف جمهوراً سلبياً، وغير مشارك بالعملية المسرحية، وهذا أسلوب مرضي، بل

¹ - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 331.

يجب أن يكون الأداء بسيطاً بارداً. فالممثل هو المدافع عن الشعب، كما يراه مايرهولد، ولا بد من سيطرته على انفعالاته، لذا؛ يجب عليه أن يكون مراقباً للحدث، وينقل موقفه الخاص اتجاه الأحداث الدرامية، لأن "كل الانفعالات النفسية تحددها تغيرات فسيولوجية. ولكي يصل الممثل إلى الانفعال الذي يريد أن ينقله إلى المشاهد، ويغريه بالاندماج معه في العرض، لابد له من السيطرة على حالته الجسدية. إن هذا الانفعال هو جوهر فن التمثيل"⁽¹⁾.

وبناء عليه، لا يقترب الممثل من الحقائق الحياتية عن طريق استثارة العواطف، بل يجب على الممثل أن يكون مبدعاً، لا مقلداً، وهذا يتمثل في أسلوب Style عمل (الممثل الجديد)، الذي يعتمد على الحركة، لأنها مصدر الأفكار. بمعنى آخر، أن دينامية الحركة تشكل مصدر الأفعال الدقيقة، كيفية الإعداد لها أمر في غاية الصعوبة، لأنها تشغل مرجعية، تفرضها دلالتها الاجتماعية. وقد استعار مايرهولد من الإنكليزي كوردن كريك (1872-1966) G. Craig صفة الدمية المتحركة، للتمييز بين الممثل الجديد والممثل الطبيعي، ويذكر "أن الدمية المتحركة - التي تبدو كإنسان تماماً - يمكن لها - أيضاً - أن تستبدل الممثل - الإنسان، وبنفس الطريقة، فإن الممثل الذي يتضاءل ويزول في محاولة لتقديم شخصية حياتية حقيقية، يفقد جاذبيته وقيمه كممثل مسرحي"⁽²⁾.

قاده البحث عن دلالة الحركة، لاستنطاق الضوء، والبحث من مصادر جديدة، لم تعتد عليها المسارح الأوروبية. وقد استخدم البقع

¹ - إدوارد، برون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص 296.

² - بليزايون، كاترين، مسرح ميخولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 96.

الضوئية المتقابلة لأول مرة في تاريخ المسرح بمسرحية (استيقاظ الربيع 1907)؛ من أجل توظيف الخشبة، لتقديم سلسلة الأحداث، التي تتكوّن من ثمانية عشر حدثاً، وتقسيم الفعل المشهدي الذي يجسّده المُمثّل حركياً، مع الاقتصاد باللغة، والاستعانة بمبالغة الفعل المجسّد، ودلالته الحركية التي يُنتجها جسد المُمثّل⁽¹⁾. وكذلك استخدامه للديكورات الموحية بدلاً من الديكورات الواقعية، من أجل مشاركة الجمهور، وجعله مشاركاً في الحقيقة الإبداعية في العرض المسرحي.

وهذا يتطلّب - أيضاً - اشتغال على الديكور والإضاءة، والأخيرة أصبحت خلال الحقبة الرمزية من الخافتة الضعيفة إلى الإضاءة النيرة على الخشبة والصالة، ومعها تحطّم وهم الجدار الرابع، الذي يحول دون مشاركة الجمهور بفعالية داخل العرض المسرحي، ويؤكد مايرهولد على ضرورة "تقليص الديكور إلى الحد الأدنى، وعلى كل جزء من أجزائه أن يكون حاسماً ورمزاً مهماً، وأن يستخدم بفاعلية في إخراج العمل المسرحي على الخشبة، عنده يصبح الديكور جزءاً من العلاقة بين شخصيات المسرحية، وعلى المشاهد أن يتذكّر "من خلال الديكور" بعضاً من محيط شكل غير مألوف لأريكة، أو مرايا مذهبة، أو عمود فخم، مكتبة على عرض حائط بالكامل، بار واسع جداً، وبمساعدة هذه القطعة المتفرقة، سيملاً المشاهد ما تبقى من فراغ، من خلال استخدامه المبدع لمخيّلته"⁽²⁾.

لقد وسّع تفعيل الحركة على حساب المشاعر والأحاسيس عند مايرهولد من دائرة الانتقاد لطريقته. وُصفت هذه التقنية، بـ (التقنية الخارجية)؛ لأنها تفصل الحالة النفسية عن الحالة العضلية، وتُعبّر عن النفسي بالحركة،

¹ - نفسه، ص 70 - 110.

² - بليزايون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، مرجع سابق، ص 80.

التي هي جوهر الفكرة. وهذه الطريقة تقوّض العملية الإبداعية عند المُمثّل، وتصادر أحاسيسه ومشاعره. وقد وجد (فاختنغوف) أن مايرهولد "غير قادر على إثارة الانفعال المطلوب عند المُمثّل، وإيجاد الإيقاع الضروري، والمشهدية المسرحية المناسبة..."⁽¹⁾، لكن هذا الرأي له أسبابه، لأن فاختنغوف من أنصار دانسنكو وستانسلافسكي، ومدرستي الواقعية والطبيعية، اللتين كانتا سائدتين آنذاك، وبما أن مايرهولد جاء بتجربة وأداء جديدين، مغايرين، مُمَثِّلاً جديداً، حتماً يتلقّى كثيراً من الانتقادات. ويرى مايرهولد بأن مرونة الجسد، تساهم بليوننة الفكر داخل المجتمع. فدفع حياته مُنأً.

تُعَدّ الإيماءة Gesture، وهي "التعبير بحركة من أعضاء الجسم، أو بملامح الوجه عن المعاني والانفعالات الداخلية"⁽²⁾، إحدى مصادر المُمثّل للتعبير الجسدي، بعد اهتمام المسارح التقليدية، بالتركيز على الحركة، فحركة المُمثّل ليست - بالضرورة - بحاجة إلى الكلام من أجل توكيدها، ولا كل الإشارات والحركات تدل على الكلام الذي يدور بين عاشقين، بل هناك حواران داخلي وخارجي، وكلاهما يختلفان عن بعضهما البعض، وهنا تكمن مهمّة المخرج بإبراز الحوار الداخلي، لأنه يجسّد روح الفكرة، العمل بوعي مثقّد: لاستثارة وعي المُتفرّج، فإن الجمهور يعلم بأنه مدعوّ للمشاركة، لا يفرض أسلوب المشاهدة، بل "إن الجمهور قد وُجد؛ كي يرى ما نريده نحن أن يرى..."⁽³⁾.

¹ - سونيا، همارا، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، تر: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994، ص 50.

² - الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون، بغداد، 1993، ص 117.

³ - مايرهولد، في، إيفانز- جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 47.

لذا؛ يتبادل العشاق عند مايرهولد سلسلة متوالية من الإشارات والإيماءات للتعبير عن مشاعرهم الداخلية، من دون الحاجة للكلام، عندها؛ لا يحتاج الممثل لاستجداء عواطف الجمهور. ويتم ذلك من خلال التمارين الحركية والإيمائية، ترويض جسد الممثل. ويُعدّ (الأداء التمهّدي)، أو (مرحلة ما قبل الأداء) وسيلة مهمة للممثل المبدع، وللمتفرّج؛ "حيث يُعدّ المتفرّج من أجل تقبّل أيّ وضع مسرحي بصورة يتلقّى فيها من خشبة المسرح جميع تفاصيل هذا الوضع، بصورة مصوغة، لا تُضطرّه على بذل أيّ جهد في استيعاب المعنى الكامن في المشهد"⁽¹⁾. وما يسبق عملية إلقاء الحوار، جذب انتباه الجمهور لقدرة الممثل الداخلية، التي تعبّر عن المشهد من خلال منظومة حركية وإشارية. كيفية انتقال وانعكاس محتوى رسالة يقرأها الممثل أمام الجمهور، قبل أن يسرد محتواها، لهفة المتفرّج لمعرفة سرّ الرسالة، يراه على وجه الممثل وحركاته وإيماءاته، يسبق عملية الإلقاء، بمعنى انعكاس الفعل الداخلي، وإظهاره، يعطي أهميّة عند المتفرّج، أكثر من أهميّة محتوى الرسالة.

وبهذا؛ تكون الأسبقية للفعل والحركة، وليس للكلام. وهذه الأولوية هي جوهر عمل مايرهولد، ويطالب الأخير الكتاب بضرورة كتابة سيناريو للحركة، مساوياً للنص الدرامي "سوف يسمح له بوضع كلمات على لسان الممثل، لكنه يجب أن يكتب سيناريو للحركة أولاً. كم يستغرقهم الأمر حتى يضعوا على الطاولة المسرحية القانون الآتي: إن الكلمات في المسرح هي مُجرّد إضافة زخرفية لتصميم الحركة"⁽²⁾، ولأن

¹ - مايرهولد، فيسقولود، في الفنّ المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الكتاب الثاني، ط1، كانون الأول 1979، ص 45.

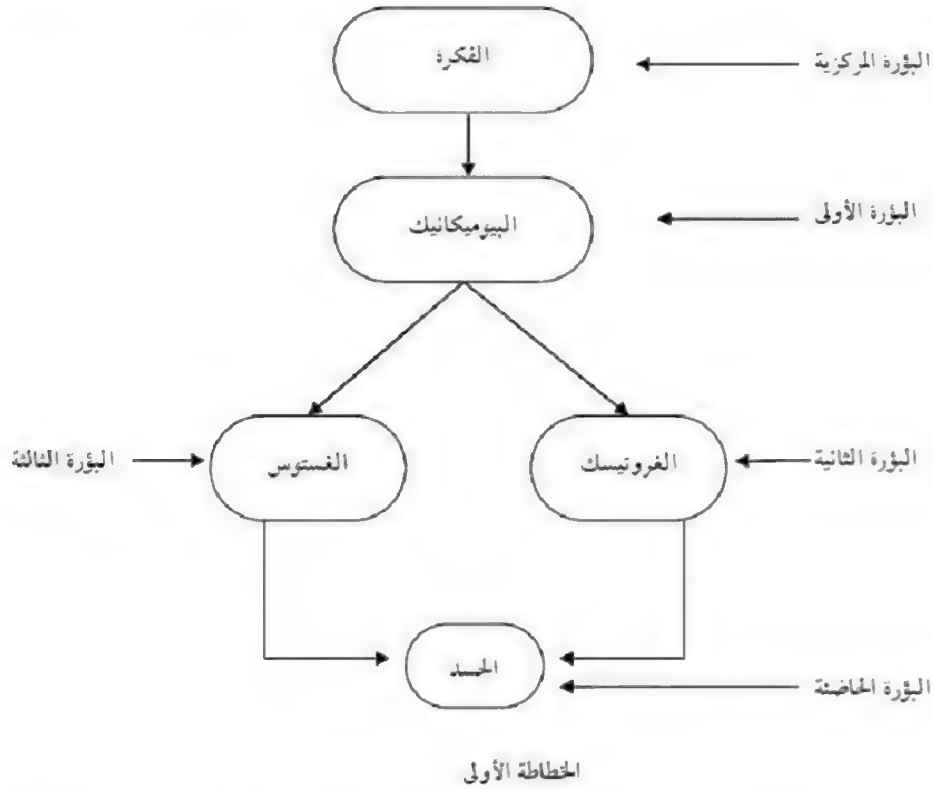
² - مايرهولد، في، نظريات حديثة في الأداء المسرحي، مصدر سابق، ص95.

"الحركة الجسدية هي أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية عند المُمثِّل؟!"⁽¹⁾.

نستخلص من ذلك بأن المُمثِّل عند مايرهولد، حاملاً للعلامة تارة، وثارة أخرى رمزاً. وهذا ما ذكره مايرهولد في طروحاته، حاملاً من خلال تحميله للفكرة الرئيسة للنص الدرامي، ورمزاً من خلال ما ترمز إليه الفكرة، وفي الوقت ذاته، علامة حركية للفكرة. ولكن أولى مهمّاته داخل العمل المسرحي، هي حاملاً للعلامات، على الرغم من إقصاء قلبه ومشاعره، جمود القلب والمشاعر والأحاسيس، التي تجمّدت عند صخرية الحركة ومكانيكيّتها.

ولهذا؛ يشكّل البيوميكانيك البؤرة الأولى Premier Focus للعرض المسرحي، بؤرة ونقطة انطلاق اشتغال العلامة (المُمثِّل)، وتحمل الأخيرة، البؤرة الثانية Deuxieme Foucs، وهي الغروتيسك، والبؤرة الثالثة Troisieme Focus الغستوس، وهي منبت الحركة أو الإشارة الاجتماعية. ومن ثم؛ المُمثِّل/ الجسد، بوصفه علامة، يشتغل في العرض المسرحي بوظيفتين: بؤرة حاضنة Focus Incubateur والوساطة بين الفكرة (فكرة العمل) التي هي البؤرة المركزية Focus Central، وبين المُتفرّج، وكل بؤرة علامائية تنتج حسب القناة أو المسار الذي تشتغل فيه سيميولوجيا، إن كانت علامات نوعية، أو متفرّدة، أو عرفية، كما في الخطاطة الآتية:

¹ - بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 37.

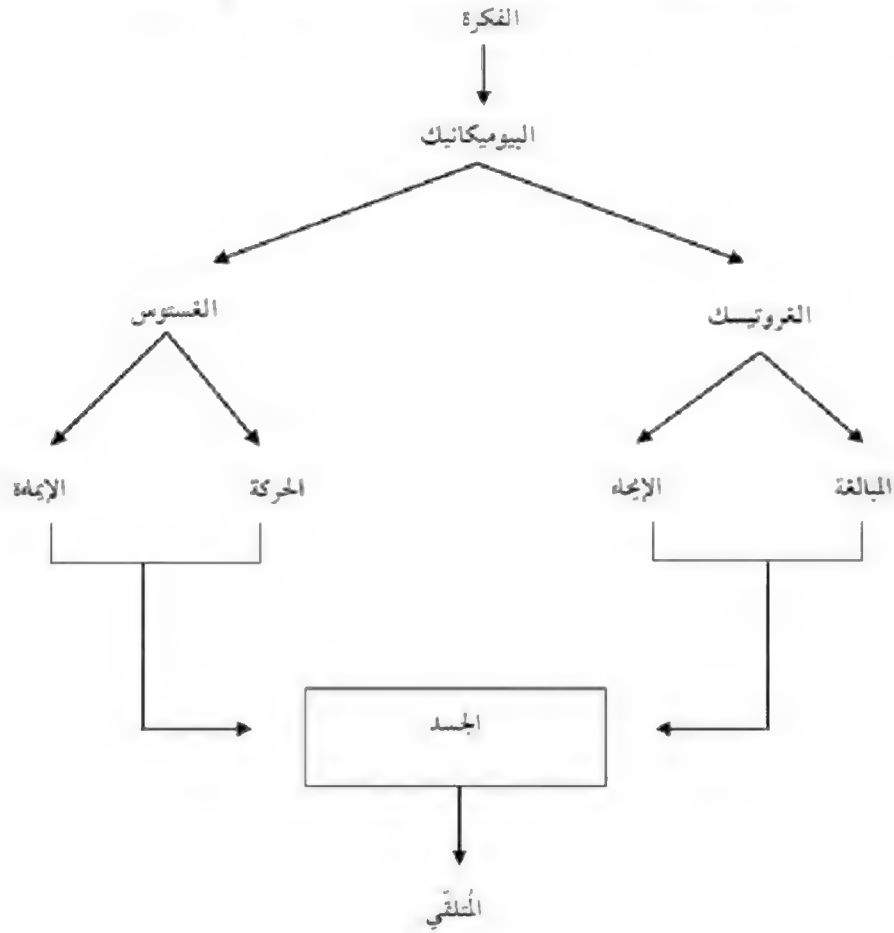


يُسجّل مايرهولد فكرة اشتغال المؤول، الذي امتاز بفعاليته التأويلية، داخل العرض المسرحي؛ بحيث انشطرت شخصية المؤول :

1. إلى مؤول فعّال (المُمثل / الحامل للعلامات): تأويله للغستوس والغروتيسك، وكذلك تفكيكه لدلالات الحركات والإشارات التي يحملها داخل العرض، فهو المؤول الثاني بعد المخرج.

2. إلى مؤول مُتلقي - مشارك (جمهور): مطالبة مايرهولد أن يكون مشاركاً بالعملية المسرحية، لا مُتلقياً سلبياً، والإضاءة النيرة على الخشبة والصالة، تصبّ باتجاه الشراكة التأويلية، مجازياً هو داخل العرض المسرحي، ومرجعية الدلالة تعود إليه اجتماعية.

وتقود البؤر الدلالية للعمل المسرحي، إلى متوالية من العلامات، كل واحدة منها تحمل خصوصيتها الاجتماعية والفنية. لكن تلك المنظومة لا تشتغل من دون الحامل/ الجسد، هو الذي ينمّيها، ويعطيها مصداقيتها التأويلية. ويلتقطها المؤول/ المتلقي من دون عناء، ولكن؛ من الجدير بالذكر بأن الممثل الأيقونة (شخصاً)، اقتصر دوره كمؤول في المرحلة الأولى التي أطلق عليها مايرهولد (مرحلة ما قبل الأداء)، ومن ثم؛ تخليه عن دور المؤول لصالح الجسد (العلامة) منتج ومصدر للعلامات المسرحية، وحامل لها، ويكون الجسد الوسيط بين الفكرة والجمهور، كما في الخطاطة الآتية:



6- برتولد بريشت (1898-1956) B. Brecht

صاغ بريشت "نقده للشكل الدرامي الأرسطي الذي يتبنّى مفهومي التقمّص (Identification) والتطهير (Catharsis) ورُكّز اهتمامه على المحاكاة Imitation و(النقد الواقعي)، وفي النهاية، أعطاه الديالكتيك الفرصة؛ ليقدم منهجاً لتحليل الواقع"⁽¹⁾. والديالكتيك هو جوهر المسرح الملحمي Epic Theater الذي "يهدف إلى التعليم والمتعة؛ لأنه يجعل من التلقّي عملية واعية، وليس مجرد أفعال.... ورفض المسرح الدرامي القائم على التمثيل والإيهام، واعتبر أن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية في مرحلة من مراحل العرض يخلق علاقة مُختلفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المُتفرّج، وواقعه، وما يراه على الخشبة"⁽²⁾.

يعدّ بريشت المُمثّل وسيطاً بين الخيال والواقع، ومن هذا المنطلق، يرى "العلاقة بين الشخصية والمُمثّل ليست علاقة تشابه وتقمّص، وإنما علاقة تغريب؛ أي ابتعاد مقصود؛ بحيث يقوم المُمثّل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من أن يجسّدها"⁽³⁾، حتى لو كان بعد ذلك الانسحاب الكامل لصالح الشخصية. لأن هذه العملية فيها تدخل للخيال والواقع، والتغريب Alienation Effect هو "تقنية، تقوم على إبعاد الواقع المُصوّر؛

¹ - بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 50.

² - الياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 457.

³ - نفسه، ص 17.

بحيث يَبْدَى الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ما كان خفياً، أو يُلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال⁽¹⁾، لهذا؛ رفض بريشت فكرة التَقَمُّص أو المعايشة الصادقة التي جاء بها منهج ستانسلافسكي في مرحلة إعداد الدور، لأن التَغريب "ليس كَمُجَرَّد حلٍّ، بل كوسيلة عكس الواقع - يساعد في الكشف عن الفعل الداخلي، وفي هذا المعنى، نشأ التَغريب - إلى حدٍّ ما - من "وراء النص"، وهو يمثل أحد أروع تجلياته"⁽²⁾.

يعمل التَغريب على كسر الإيهام، وإظهار آلية البناء الدرامي أمام المُتفرِّج، جاعلاً تركيزه ينصبُّ على الآلية التي يُصنع بها الإيهام، بدلاً من الذوبان فيه، لا استجداء عواطفه. ولابد من تغريب الحدث / الحالة، وبذلك يكون الجمهور مشاركاً، من خلال التفكير العميق بالحدث الذي يصنع أمامه، ومن ثم؛ يتخذ موقفه منه، من أجل تَغْيِير الطبيعة الإنسانية. ما يستلزم ذلك إيجاد طرائق جديدة كفيلة بالإنسان من الجانب الذي يبدو فيه قابلاً للتَغْيِير، ولن يكون ذلك بمعزل عن المجتمع " ولهذا؛ سيكون عمل المُمثل أن يجري تَغْيِراً هائلاً على فنّه، لأن فنَّ التمثيل قائم - حتى الآن - على الاعتقاد، بأن الإنسان هو كما هو عليه، وسيبقى إنساناً إلى الأبد، وعلى هذه الحال، كما خلقته الطبيعة، جالباً بذلك الضرر للمجتمع"⁽³⁾.

استعار بريشت في ترسيخ طروحاته للمسرح الملحمي، من المسرح الشرقي، وبالذات من المسرح الصيني، عند مشاهدته لعروض

¹ - نفسه، ص 139.

² - سونيا، تمّار، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، مصدر سابق، ص 67-68.

³ - بريشت، برتولد، نصوص حول مهنة التمثيل، في درامية التَغْيِير، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت.]، ص 226.

المسرح الصيني، فقد "أعجب بريخت - بشكل خاص - بقدرة الممثل الصيني - ماي لان فانغ Mei lang - fang على عزل نفسه حسيّاً عن دوره، الأمر الذي يؤدي على عدم نسيان الجمهور حقيقة أن ما يجري ما هو إلا تمثيل، وليس تدفقاً لمجريات الحياة اليومية على الخشبة"⁽¹⁾. من خلال مراقبته لأداء (مي) وتغيّر ملابسه في أثناء تأديته لدوره على الخشبة. وكيفية خلق علاقة مع المتفرّج بوساطة الحركات التي يقوم بها، وكأنه يخلق منهم شهوداً على ما يقدمه، أو يُعلّمهم بأنه مُجرّد وسيلة توصيل، يقوم بها، من أجل تجسيد الحالة التي ينقلها لهم. بمعنى آخر، إنه وسيط بينهم وبين الحالة/ الحدث. انتبه بريخت لهذا التغريب الذي يجسده الممثل الصيني؛ حيث إن الأخير "في العرض النهاري، وقد ارتدى ملابس غريبة وبسيطة، وأدّى بعضاً من الشخصيات النسائية في برنامجه،....، وفي المساء، قدّم "مي" عرضاً مشابهاً، لكنّ؛ في هذه المرة، ظهر وهو يرتدي ثياباً نسائية مع الماكياج المناسب"⁽²⁾. وهذا يعني بأن الممثل يؤدي شخصيتين، هما :

1. المعروض - ما يريد له أن يعرضه للجمهور، الشخصيات النسائية التي جسدها الممثل، التي شكّلت محور العمل المسرحي.
2. العارض - وهي شخصية الممثل (مي)، والمسافة التي خلقها بينه وبين الشخصيات المعروضة.

هذه الازدواجية في الأداء ، أثارت انتباه صاحب نظرية المسرح الملحمي ، ما شكّل - لاحقاً - عصب العملية التمثيلية في طروحاته ،

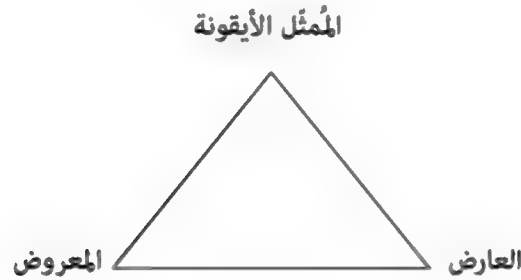
¹ - بليزايون، كاترين، مسرح ميخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 45.

² - نفسه، ص 152.

وأطلق عليها (الأداء المزدوج)، وتشير تسميتها إلى وظيفتها المتداخلة، فهي تشكّل ثلاث علامات/ شخصيات، يحملها المُمثّل على الخشبة، وهي:

- الشخصية المعروضة.
- المُمثّل العارض.
- مؤدّ، يستعرض مهاراته.

والمعنى الأول للأداء المزدوج يحتمّ على المُمثّل أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يمثّلها، لا تتلاشى شخصيته بها. والثاني تجسيد الحدث، وفق ما يرفضه الحدث زمنياً للتجسّد. وبعد الانتهاء، يعود المُمثّل إلى وضعه الطبيعي كمراقب للحدث، من داخل الحدث نفسه، لما يقوم به المُمثّلون الآخرون من عملية تجسيد، وعليه؛ تتشكّل علامة مرجعها المُمثّل الأيقونة، ودوالها العارض والمعرض، كما في الخطاطة الآتية:



الابتعاد عن الشخصية، ابتعاد حسيّ. لأنه (المُمثل) حامل لعلامات متعدّدة (الشخصية/ الشخصيات، الأفعال، الحدث، الأزياء، الموسيقى، الأغاني، الديكور)، ويقف بمسافة واحدة من كل الشخصيات التي يؤدّيها في العرض المسرحي. تقتصر وظيفته على الوساطة، فهو لا يمتلك الشخصية، بل إنه متعدّد الشخصيات في العرض الواحد، ينقل لنا أكثر من شخصية، سواء كانت شخصيات رجالية، أم نسائية، بحكم وظيفته الوسائطية.

والشيء نفسه ينطبق على المُمثّلة، تنقل للمُتفرّج مجموعة من الشخصيات، ويضمّنها شخصيات رجالية. كل هذا يجعل المُمثل بعيداً عن فكرة الاندماج والمعايشة الصادقة، بل يحتّم عليه هذا الابتعاد، باتخاذ موقف من الشخصية التي يمثّلها، ويكون التعاطف مع الشخصية، ومعايشتها في مرحلة التدريبات الأولية، وهذا يجده بريشت "أمراً مهماً، ويجب دعم هذه المسألة بالأغراض المسرحية المختلفة والملابس، ولكن؛ فيما بعد، على هذا التعايش أن يختفي في اللحظة التي ينتقل فيها المُمثل من الأداء الحديسي لدوره، إلى الأداء الواعي والتقدمي لهذا الدور"⁽¹⁾.

ويفرض موقف المُمثل النقدي من الشخصية التي يجسّدها المسافة الافتراضية بينه وبين الدور، لأنها شخصية متحوّلة، "ما من شخصية من شخصيات بريشت تبقى ثابتة على حالها، وبما أنها مهدّدة دون هوادة، فإن

¹ - بليزايون، كاترين، مسرح مايرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص 150.

عليها أن تواجه العالم، ولكي تتمكن من المواجهة، عليها أن تتحوّل⁽¹⁾، وهذا لا يعني أنها شخصية سلبية إزاء ما يحدث داخل المجتمع، بل سلبيتها في ثباتها، وهذا جدل دياكتيكي.

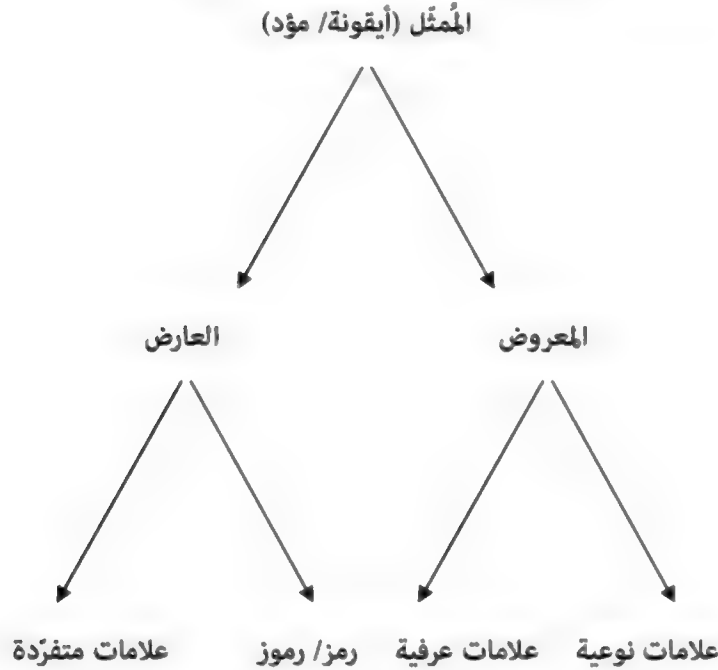
ومن ثمّ: المُمثّل ليس سوى وسيط بين الحدث والجمهور، وهذا أحد ضرورات التمثيل في المسرح الملحمي. وموقف المُمثّل النقدي؛ هو بذاته موقف المُمثّل / المُتفرّج لحدث ما، يقوم بنقله للآخرين، كأنه شخص عادي يسرد أحداثاً، وقعت أمامه أو قراءة في صحيفة، في الوقت ذاته، يمتلك موقفه الشخصي من الحدث المسرود، وهذا ما يفرضه بريشت لوظيفة المُمثّل في المسرح الملحمي. والتمثيل في المسرح الملحمي "أصعب عناصره تنفيذاً؛ إذ ينبغي على المُمثّل ألا يُذيب شخصيته في شخصية الدور الذي يؤدّيه،...، وإنما عليه أن يعرض الشخصية في حيادية، كما لو أنه راوٍ، أو نائب عن شخص، يسرد أحداثاً وقعت للآخرين"⁽²⁾. لأن الشخصية ليست كلاً متكاملاً، كما هي في الحياة، بل مجموعة أفعال وخطابات غير متوازنة، فهي علامة حالها حال العناصر المسرحية الأخرى. وتشتغل وفق آلية، حدّدت مهامها مسبقاً، وما إزالة الجدار الرابع، وتداخل المُمثّلين مع الجمهور، إلا لإلغاء المسافة بينهما. لأن الخطاب المسرحي عند بريشت، خطاب فكري استفزازي للمخيلة، إن كانت مخيلة المُمثّل أم الجمهور، فهو يهدف إلى "إظهار سلوك الناس

¹ - دورنت، برنار، قراءات بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان، وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 157.

² - حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص 225.

في مواقف معينة، وأنه لم يعنيه إطلاقاً، إن كان الممثل متحمساً، أو بارداً في العملية¹، وهذا يحتم إلغاء المسافة بينهما؛ لأن الهدف الرئيس هو التغير، ولا يمكن أن ينشأ تغير بوجود الانفصال، الذي تفرضه المسافة.

يتحكم الممثل / الأيقونة بكل هذه الشخصيات، بوصفه الحامل الوحيد داخل العرض المسرحي. وبذلك؛ يكون الممثل عند بريشت هو حامل لمجموعة من العلامات التي تعمل داخل قنوات مختلفة داخل العرض المسرحي، حددت مسبقاً وظيفتها الاشتغالية، تحمل علامات نوعية وعرفية، وهذا يتمثل في المعروض / الشخصيات، رموز وعلامات متفردة في شخصية العارض. وتتداخل شخصية المؤدي والممثل الأيقونة، لأنه يخضع لازدواجية الأداء، ولا يبقى أيقونة طوال زمن العرض، ولا مؤدٍ أيضاً، بل يتأرجح بين بين، كما في الخطاطة الآتية:



¹ - هورفيز، أنغليكا، عمل بريشت مع الممثلين، في: درامية التغير، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت.]، ص120.

وكذلك يلعب المُمثل دور الوسطة، وهذه إحدى مهمّاته الرئيسة داخل العرض المسرحي. بوصفه مراقباً للحدث، ومشاركاً فيه، العلامات التي يحملها تعمل بالتجاور مع العلامات السمعية والبصرية، الموسيقا، الأزياء، الديكور، الإكسسورات. ومن ثم؛ يكون المُمثل ممثلاً للعلامة الخبرية، لأنها علامة تمثل الشيء الممكن.

ومهمّة المُمثل العلامة في المسرح الملحمي تحويل العلامات المصطنعة إلى علامات طبيعية، من خلال دوره، وليس كما هو سائد في المسرح؛ حيث تتحوّل العلامات الطبيعية إلى اصطناعية. لأن العلامات التي يحملها المُمثل، تكون اصطناعية من خلال اشتغال المُمثل معها وعليها، وتحتّم عليه مهمّته الإرسالية، اصطناعيتها، يلتقطها المُتفرّج، وتتحوّل إلى حدث طبيعي.

ولا وجود لفعل متصل عند المُمثل البريشتي، وإنما الفعل (منفصل)، يرتبط بوحدة الحدث داخل اللوحة، وهناك عنوان (منفصل) لكل لوحة. ولهذا؛ لا يمكن أن يكون الفعل (متصلاً) مع لوحات أخرى، لا تشاركه وحدته واستقلاليتها. ويكون (متصلاً) داخل السياق الدرامي العام للبنية الحكائية. والمُمثل البريشتي مُمثل واع، عميق بفهمه لروح الشخصية، والأهم وعيه الأيديولوجي داخل المجتمع، ليس مُجرّد مُمثل، لهذا؛ يقسم بريشت مراحل الاشتغال على الشخصية إلى ثلاثة مراحل :

1. المرحلة الأولى: التعرف على النص والشخصية - التي تشكل الأرضية المهمة للممثل، في أثناء تنقيبه عن عوالم الشخصية، من خلال القراءات المتعددة للنص، وأيضاً خارج سياقاته كنص درامي، بل الزمن الذي كُتب فيه النص، محيطه الاجتماعي والأيدولوجي، وكل ما كُتب عن النص وزمن النص.
 2. المرحلة الثانية: المعاشية، يُقصد بها التعرف على الدور من خلال الممثل الشخص (الأيقونة) وجهة نظره، موقفه الفكري والأيدولوجي من الدور، ومن ثم؛ توظيف ذلك لمعايشته للشخصية في المراحل الأولية من العمل.
 3. المرحلة الثالثة: النظر إلى الشخصية من الخارج، كمراقب وقارئ، وليس ممثلاً، أنيطت به مهمة تمثيلها، بل من موقف اجتماعي، يسميه بريشت (موقف الفنان أمام المجتمع).
- تدلّ مراحل اشتغال الممثل / العلامة على أنه مُمثل باحث، من خلال دراسته للتاريخ القديم والمعاصر، بذلك يستطيع قراءة الأحداث بعقلية معاصرة، والتعليق عليها، واتخاذ موقفه الشخصي منها. وهذا جوهر الديالكتيك عند بريشت، ربط الحدث بعوامله الخارجية.
- ويُعدّ الممثل عند بريشت أداة لمختلف أنواع التعبير الحركي والإيماءات . لأنه - بوساطته - يُعاد بناء الحدث ؛ " لأن الحدث في المفهوم

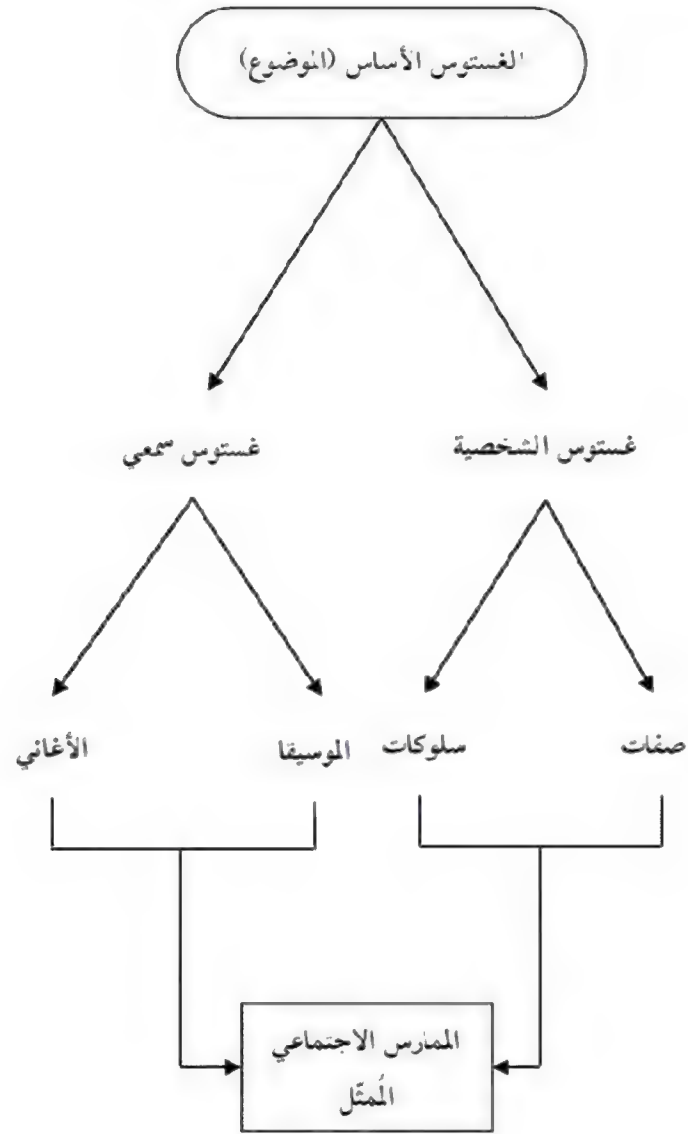
البريختي ليس جوهر أو روح التراجيديا، كما في كتاب "فنّ الشعر" التي تتفاعل بها الشخصيات، بل هو كلية التعبير الحركي والعلاقة بين الشخصيات (مجال الاتجاهات التي تتبنّاها كل شخصية تجاه الأخرى) و(توليف المجموعات وحركات الشخصيات)⁽¹⁾.

وللإيماء مرجعيتها الاجتماعية، منبتها الاجتماعي (الغستوس Gestus). ويقتصر دور المُمثّل في حملها كوسيط إلى المُتفرّج، فهي عند بريخت ليست حرة، بل تنتمي إلى مرجع. ولا يمكن أن تكون مرتجلة داخل العرض، بل تشير إلى مجموعة أو طائفة من خلال مرجعيتها، بمعنى أنها مستعارة، والهدف من هذه الاستعارة، كشف السلوك الإنساني، داخل المجموعات. والإيماءة هي مصدر ولادة الديالكتيك في المسرح الملحمي، وليس في التعارض بين الجمل المتتابعة، وخلق الديالكتيك هو جوهر النظرية البريختية، كما يقول باتريس بافيس⁽²⁾.

يعدّ الغستوس الأرضية التي يعتمدها المُمثّل باشتغاله على الشخصية، لأنه لا يلعب دوراً في عملية الأداء، فحسب، بل على مستوى الموسيقى والأغاني أيضاً، هذه الممارسة تشكّل مجموعة غوستيسية داخل العرض المسرحي. ومن ثم؛ تشكّل كل لوحة غستوسها الخاص، يحملها المُمثّل، كممارس اجتماعي، كما في الخطاطة في أدناه:

¹ - بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 55.

² - نفسه، ص 57.



الخطاطة الثانية

مفتتح أشبه بالخاتمة

انشغل البحث السيميولوجي منذ طروحات مدرسة براغ، وما بعدها بالعرض المسرحي والنص الأدبي. وقد نُظر إليه بوصفه علامة؛ لكن: كيف تطوّرت تلك العلامة؟ ما هي ظروف اشتغالها وانطفائها داخل العرض؟ كيفية اشتغالها؟ ولقد حاولتُ تتبّع حضور المُمثّل العلامة، واشتغاله داخل العرض المسرحي، منذ المسرح الإغريقي، وما بعد ذلك، وفي ضوء نظريات التمثيل الكبرى التي ساهمت بتطوّر فنّ المُمثّل والتمثيل، عليه نقول:

- يتماثل المُمثّل وظيفياً ومادياً مع العلامة، كلاهما يمثلان ذاتهما، وينوبان عن شيء آخر غير نفسيهما. فالمُمثّل يمثل ذاته، كما هو عند ديدرو وستانسلافسكي، والعلامة تمثل ذاتها - أيضاً - من خلال الإشارة إلى معناها، وتنوب عن شيء آخر، غير ذاتها، والمُمثّل - أيضاً - كذلك، بإنابته لشخصية غير شخصيته الحقيقية. القناع في المسرح الإغريقي يحمله المُمثّل بالإنابة كشخصية، وكذلك عند مايرهولد، بحمله للغستوس، منبت الدلالة الاجتماعية التي يحملها المُمثّل للتعبير عن حالة اجتماعية برمتها. والشيء نفسه عند برتولد بريشت، وإن كان المُمثّل عند الأخير أكثر

رسوخاً، فهو ينوب عن شخصية حياتية، من خلال نقله للحدث/ الحادثة، ويستعرضها أمام الجمهور، وهذه وظيفة علامائية محضة، يكون علامة لشيء آخر غير ذاته.

- على الرغم من أهمية طروحات مدرسة (براغ) بترسيخ سيمولوجيا المسرح، لكننا نجد جذور العلامة عند (أفلاطون - أرسطو - القديس أوغسطين)، وإن كان لم يحظَ بالدراسة والتحليل، كما هو عند باحثي مدرسة براغ. وهذه الجذرية للعلامة، أكدها أعضاء براغ أنفسهم، ويكمن دور الأخيرة بترسيخ وجدية الاشتغالات البحثية.

- لم يبلغ طغيان الخطاب اللغوي في المسرح الإغريقي، أهمية الممثل، بل ظل مهيمناً بحمله المنظومة اللغوية لخطابه. ولا يمكن لذلك الخطاب أن يشتغل بفعالية من دون الممثل، الممثل العلامة، على الرغم من أنه كان يتخفى وراء الشخصيات/ الأقنعة، التي يحملها في العرض. اختزلت وظيفته حامل للعلامات، وهذا ما تفرضه العملية المسرحية آنذاك؛ منها عدم تعدد الممثلين (كشخص)، وكذلك المسافة التي تفصل مكان اللعب عن مكان المتفرجين. تمثل وجود الممثل بوصفه علامة، من خلال قدرته الصوتية، وعبر ذلك المشاعر والأحاسيس. وهذه المهارات لا يمكن أن تُكتسب بسهولة ويُسر للممثل في المسرح الحديث؛ بحيث يوظف كل قدراته الداخلية، ويوصلها للمتفرج عن طريق وسيلة واحدة، وهي الصوت، وهذه تُحسب للممثل العلامة، وحامل للعلامة.

- انتبه الفرنسي دينيس ديدرو لأهمية الممثل واشتغاله في العملية المسرحية، فأراد له أن يكون علامة أيقونية، تشتغل وفق

المرجع/ الحياة والواقع مصدر تلك المرجعية. شكل الإحساس العلامة الرئيسة، التي يجب أن يحملها الممثل، ويتمثل معها على الخشبة، فهي تحيل إلى تلك المرجعية بصدق كامل، وهذا الصدق يجب أن يُفعله الممثل، والأخير يمثل أيقونة لشخصية المرجع. هذا ما اتّصفت به المرحلة الأولى عند ديدروا، والمرحلة الثانية اكتملت علاماتيّة الممثل، فهو علامة متكاملة من خلال اشتغاله العقلي على الشخصية، فهي التي تخلق مرجعها الخاص. فالخيال مصدر تلك العقلية البحثية في الاشتغال، يعمل على موازنة العقل والإحساس، ما يجعل مهمة الممثل شاقة ومتداخلة. ومع ديدرو، نسجل أول خطوة في فك التشابك بين الممثل والشخصية سيميولوجيا، وهو بين الأيقونة/ الممثل، والعلامة/ الشخصية، من خلال المسافة بين الممثل والشخصية. وعليه؛ يكون الممثل/ العلامة عند ديدروا في المرحلة الأولى علامة أيقونية، ينقل المشاعر والأحاسيس بواسطة المرجع، فهو يتمثل مع الشخصية الحياتية التي يمثلها، وكُممثل اختزل دوره كحامل للعلامة/ العلامات داخل العرض المسرحي. لكننا نجده في المرحلة الثانية، اشتغل بوصفه علامة ومُصدّر للعلامات، بواسطة مركزية العقل والخيال في اشتغاله، وما رفضه للمعايشة الصادقة، إلا لخلق المسافة بين الممثل والشخصية.

- اشتغل الممثل عند ستانيسلافسكي بوصفه علامة عرفية، من خلال اشتغاله على شخصية واقعية مستمدة من الحياة، ويقدمها على المسرح بطريقة فنيّة، وهذه وظيفة العلامة العرفية. وعلى المسرح، يكون الممثل علامة تصديقية لما يمتاز به من وجود واقعي بالنسبة للمؤول؛

حيث يُقدّم له حدثاً متعلّقاً بعالمه الواقعي. اشتغال العلامات المتفردة والعرفية كل في مساره، تنتج مجتمعة العلامات الطبيعية والاصطناعية، بمعنى أن المُمثّل علامة ضمن مجموعة من العلامات، لا تعمل منفردة على الخشبة، بل من خلال الشراكة العلاماتية.

- المُمثّل عند مايرهولد حامل للعلامة تارة، وتارة أخرى رمزاً. حامل من خلال تحميله الفكرة الرئيسة للنص الدرامي، الذي تحوّل إلى نص حركي، والأخيرة منبع الدلالات الاجتماعية التي يحملها المُمثّل، ويرسلها للمُتفرّج، ورمزاً من خلال ما ترمز إليه الفكرة. وكذلك علامة حركية ضمن النص الحركي. اختصرت مهمّته الرئيسة بوصفه حاملاً للعلامات، ويشكّل البيوميكانيك البؤرة الأولى للعرض المسرحي، بؤرة انطلاق اشتغال العلامة / المُمثّل. فالمُمثّل عند مايرهولد علامة رمزية، لعلامات نوعية داخل المجتمع، من خلال الدلالات الاجتماعية التي يبيّنها كمرسل بوساطة الجسد.

- يتجسّد مفهوم المُمثّل العلامة عن الألماني برتولد بريشت بوضوح تامّ، من خلال المسافة التي فرضها بين المُمثّل / العلامة والشخصية، وهذه العملية أساس عمل بريشت. فالمُمثّل علامة للشخصية داخل الحدث المجسّد، يفعلها بكل تجرّد، ومن دون تداخل موقفه الشخصي من الحدث الذي يجسّده، لأنه ممارس اجتماعي. تداخل وظيفة المُمثّل العلاماتية، من خلال الأداء المزدوج (عارض ومعرّض)، فهو كشخص، علامة أيقونية بامتياز، لعدم اشتغاله علاماتياً داخل العرض، بل اقتصرت وظيفته على الوساطة بين العارض والمعرّض. الابتعاد الحسي

عن الشخصية التي يعرضها، لأنه لا يمثل شخصية داخل العرض المسرحي، بل مجموعة من الشخصيات/ ما يحتم عليه (الممثل) حمل علامات رمزية ونوعية وعرفية، بوساطة شخصية العارض العلاماتية، وهذا يتشابه مع وظيفة الممثل في المسرح الإغريقي. وما الأداء المزدوج عند بريشت، إلا أداء وظيفي للممثل العلامة، من خلال ازدواجية وظيفته، فهو أيقونة بتواجده كمراقب للحدث، وعلامة من خلال مشاركته بالحدث نفسه.

- على الرغم من الأهمية الكبيرة لجدول كاوزان، وتصنيفه لعمل الممثل. لكنه أهمل أهمية النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات المسرحي)، والأخير يشكل أرضية مهمة لاشتغال الممثل العلامة في العرض المسرحي. لما يحمله من علامات لغوية وبصرية، وما تحمله مجتمعة من دوال فاعلة في منظومة علامات الممثل . كذلك صنف كاوزان النص الأدبي، علامة زمنية فقط، على الرغم مما يحمله النص من علامات مكانية. والشيء نفسه ينطبق على علامات الماكياج وتصنيف الشعر، يجدها علامات بصرية فقط، تدل على المكان، لكنها تحمل علامات زمنية أيضاً، فتصنيف الشعر في العصر الأليزابيثي، يختلف عنه في القرن العشرين، بل إن وضعية الماكياج بالنسبة للسيدات تختلف من موسم عن آخر، فالربيع له ألوانه وقوته، وكذلك الخريف والشتاء. وكذلك بالنسبة للملابس، فلكل زمن يحمل سمات موضاته الخاصة، أما بالنسبة للموسيقى والمؤثرات الصوتية؛ لا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط، وذلك لاختلاف الثقافات من بلد إلى بلد، بل أحياناً حتى في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصة، تشغل وفق مرجعيتها.

- لا يمكن للممثل أن يشتغل علامتياً داخل العرض المسرحي، من دون عقلية بحثية، تساعده باكتشاف أدق التفاصيل للشخصية وداخل العرض المسرحي. وعليه؛ يتحتم على الممثل تدوين الشخصية في مراحل تطورها على مستوى الفعل / الأفعال الرئيسة والثانوية، أفعال الشخصيات الأخرى، وتأثيرها على الشخصية التي يمثلها، فلسفة اللون ودلالته، إن كان في الضوء، أم الزي الذي ترتديه الشخصية. كذلك الأسباب لدخول الإكسسورات.

يعمل على تدوين كل ذلك بكراسنا شبه بكراس الإخراج أو نص الخشبة Stag text، نسميه (كراس الممثل Actor text)، يشكل ما يشبه (الحافظة)، يحفظ كل ما يخص العملية التمثيلية على الخشبة، يُحدّد فيها المسارات والقنوات التي تمرّ بها الأنساق العلاماتية ودلالاتها، تدوين أرضية الدوال، ومرجعيتها، الثقافة التي تنشئ وتتحرك فيها.

الكراس يقنن الجهد العضلي والنفسي الذي يتحرك بداخله الممثل، حتى لا ينزاح المعنى الدلالي للعلامات التي يحملها. وهذا لا يعني تكلس عمل الممثل . لأن لحظة العرض تحمل خصوصيتها الآنية، نتيجة الاتصال المباشر مع الجمهور، بل يسعى الكراس لعدم سقوط الممثل تحت تأثير تلك اللحظة، ويحافظ على توازنه داخل العرض.

الببليوغرافيا

المصادر والمراجع:

أولاً: المكتوبة في اللغة العربية:

- بنكراد، (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 2003.
- السرغيني (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، 1987.
- سعد (صالح)، الأنا الآخر - ازدواجية الفنّ التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع 274، أكتوبر، 2001 .
- علي (عواد)، غواية المتخيّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- العماري، (محمد التهامي)، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007.
- فراح (محمد)، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقّي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.

- قزق، (فايز)، مقدمة، مسرح ميرخولد وبريخت، بليزابتون، كاترين، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.
- الكاشف (مدحت)، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006.
- المناصرة، (عز الدين)، السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، مجموعة باحثين، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- ثانياً: المترجمة إلى اللغة العربية:
- إداورد، (برون)، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.
- أرسطو، فنّ الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، [د.ت].
- أستون (إلين)، وسافونا(جورج)، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (13)، ب ت.
- إسلن (مارتن)، مجال الدراما "كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة"، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002 .
- أوبرسفيلد، (آن)، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 6، 1979.
- أوبرسفيلد، (آن)، مدرسة المتفرج، تر: ميشال سليمان، منشورات اجتماعية، بيروت، 1994.
- إيبيرت (جيرهارد)، الارتجال وفنّ التمثيل المسرحي "دراسة في إبداعية الممثل"، تر. حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.

- إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- باربا (أيوجينيو)، زورق من ورق "عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح"، تر. قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006.
- باربا (أيوجينيو)، طاقة الممثل،
- بارت (رولان)، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، الرباط، المغرب، ط3، 1985.
- بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمة، ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- بارت (رولان)، علامات الموضة، في، حقول سيميائية، العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007.
- بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1993.
- بارت (رولان)، المغامرة السيميولوجية، تر: عبدالرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1 مراكش، 1993.
- بافيس، (باتريس)، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.
- بلمه (كريستوفر)، مقدمة في علم المسرح، تر. علي عبد الغفار فطوم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 15، 2003.

- برنار (توسان)، ما هي السيمولوجيا؟، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط 2، 2000
- بريشت، (برتولد)، نصوص حول مهنة التمثيل، في، درامية التغير، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، ب ت.
- بليزايون (كاترين)، مسرح ميرخولد وبريخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.
- بورس، (ش. س)، تصنيف العلامات، تر: فريال جبوريغزول، في، مدخل إلى السيمويوتيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، مج 1، 1986.
- بينتلي، (اريك)، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط 2، 1986.
- تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، أكتوبر 2008.
- تشيني (شلدون)، المسرح: ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ج 1، 1998 .
- تشيني (شلدون)، المسرح: ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ج 2، 1998 .
- توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جودة، م الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 7-8، ربيع - شتاء 1979 .
- جرمان (كلود) ولوبلون (ريمون)، علم الدلالة، تر: نورد الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، [د.ت].

- دورنت، (برنار)، قراءت بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لور سمعان، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- دي سوسير، فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف، دار آفاق عربية، بغداد، عام 1985.
- دي سوسير، فرديناند، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2008.
- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار مسرح (27)، القاهرة، ج 1، 1998.
- ديور، إدوين، فنّ التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الإصدار مسرح (27)، القاهرة، ج 2، 1998.
- ديوكس، اشلي، الدراما، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [د.ت].
- زاخافا، بوريس، إعداد المُمثّل، ترجمة توفيق المؤذن، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1998.
- ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد المُمثّل في التجسيد الإبداعي، تر: د. شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنّ المسرحي، وزارة الثقافة، دمشق، ج 2، 1985.
- ستانسلافسكي، (قسطنطين)، إعداد المُمثّل، تر: د. محمد زكي العشماوي والفنان محمود مرسي، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.
- ستانسلافسكي، (قسطنطين)، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، ج 2، [د.ت].
- ستانسلافسكي، حياتي في الفنّ، تر: دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة، ج 1، [د.ت].

- سونيا، (تمارا)، مسرح ستانسلافسكي وبريشت، تر: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994.
- شايفين (جوزيف)، حضور الممثل، تر: سامي صلاح، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 17، 2005.
- شكسبير وليم، المآسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990.
- العماري، (محمد التهامي)، حقول سيميائية، إعداد وترجمة، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007.
- الغامي (سعيد)، اختيار وترجمة، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993.
- غيرت، (جيرهاد)، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، تر: د. حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، عام 2002.
- فلتروسي، يري، سيمولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في، المسرح والسيمولوجيا، منشورات سليكي إخوان، ط1، 1995.
- فوتتاني (جاك)، سيمياء المرئي، تر: على أسعد، دار حوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2003.
- كارلوس (مارفن)، فن الأداء "مقدمة نقدية"، تر: د. منى سلام، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000 م.
- كريك (إدوارد كوريك)، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب بالجاميز، ب ت.
- كول توي، شينوي، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.

- كوهن (روبرت) مقدمة في التأثير الطاعني لفنّ التمثيل، تر. سامي صلاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2003 .
 - كيومان (هارولد)، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، 1988.
 - لويس (روبرت)، منهج أم جنون؟، تر. نادية على البطل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 17، 2005.
 - مايرهولد، (فيسفولود)، في الفنّ المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الكتاب الثاني، ط1، كانون الأول، 1979.
 - مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، تر: وتقديم، أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق 1997.
 - ميلنج، (جان)، لي، (جراهام)، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، تر: إيمان حجازي، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 16، وزارة الثقافة، القاهرة 2004.
 - هورفيز، (أنغليكا)، عمل بريشت مع المُمثّلين، في، درامية التغيّر، اختيار ومراجعة، قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، [د.ت].
 - ياكبسون (رومان)، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- الجرائد والمجلات الدورية:**
- أحمد أسعد، (سامية)، الدلالة المسرحية، عالم الفكر، الكويت، م العاشر، ع 4، يناير - فبراير - مارس، 1980.
 - أوبرسفيلد، (آن)، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنّيّة العرض (من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع 320، مارس 1997.

- توبوركوف، قسطنطين ستانسلافسكي، تر: عدنان جودة، م الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 7-8، ربيع- شتاء 1979.
- حسن، (طارق)، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، مجلة البيان، الكويت، ع 332، مارس 1998.
- شرجي، (أحمد)، أوفيليا تقرأ القرآن تحت المطر، جريدة المدى، المدى الثقافي، بغداد، ع 887، الخميس 1 آذار، 2007.
- شرجي، (أحمد)، ثلاثية اسخيلوس في هولندا، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الثقافة البحرينية، العدد 56، أبريل 2009.
- العماري، (محمد التهامي)، الحس السيميائي في لاوعي الطليعة المسرحية الغربية، مجلة البيان، الكويت، ع 393، أبريل، 2003.
- القَصَص، (مجد)، مناهج إعداد المُمثِّل عند ستانسلافسكي وبريخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 90، يونيو - حزيران، س 8، 2002.
- مؤمن، (محمد)، التحليل العلاماتي لفنّ المُمثِّل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، العدد 3، عام 1985.
- معلا، (نديم)، الدراما تنزع قناع الأدب، مجلة البيان، الكويت، ع 332، مارس 1998.
- المويل، (فاضل)، إعداد المُمثِّل من ستانسلافسكي إلى غروتفسكي، مجلة البيان، الكويت، ع 387، أكتوبر، 2002.

القواميس والمعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج الحادي عشر، [د.ط.]، [د.ت].
- الجليبي، (سمير عبد الرحيم)، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون، بغداد، 1993.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، جمهورية مصر العربية.

- الكرمي (حسن سعيد)، الهادي إلى لغة العرب، قاموس عربي عربي، دار لبنان للطباعة والنشر، ج2، ط1 .
 - الياس (ماري) وحسن (حنان قصاب)، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان.
 - سعيد (جلال الدين)، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2007.
 - عبد المسيح (جورج مثير)/ تابري (هاني جورج)، الخليل: معجم مصطلحات النحو العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1990.
 - تشاندلر، (دانيال)، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002.
 - حمادة، (إبراهيم)، معجم المصطلحات ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .
- المراجع باللغات الأجنبية:

- B. hunning , De opkomst van modern theater, van traditie tot experiment, International theater Bookshop, Amsterdam, 1983.
- Broer (A. L), Het toneel door de eeuwen, Servire BV, editien2, Rotterdam, 1980
- Encyclopaedia Britannica, www.britannica.com/EBchecked/topic/4329/acting/4329main/Article#toc=toc9110170
- Kirkpatrick, Betty, The Oxford Large Print Thesaurus, Oxford University Press, New York- USA, 1997
- Marshall, Gordon, Oxford Dictionary of Sociology, 2nd Edt. Reading, England, 1998 patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris, 2009.



- مواليد بغداد 1968.
- غادر العراق عام 1996.
- يقيم في هولندا منذ 1998.
- ماجستير دراسات مسرحية، جامعة ابن طفيل - القنيطرة - المملكة المغربية 2010.
- بكليوريوس تمثيل - كلية الفنون الجميلة - بغداد 1996.
- دبلوم تمثيل - معهد الفنون الجميلة - بغداد 1991.
- تُوِّج بقلادة العنقاء الذهبية في هولندا عام 2012.
- كُرِّم في كل من : العراق عند عودته للبلد 2011 ، و تونس - مهرجان المنستير الدولي 15 للمسرح الجامعي، وفي المغرب - أيام العيون المسرحية الثالثة - 2010، لتعدّد إنجازاته المسرحية.
- أخرج ومثل في الكثير من الأعمال المسرحية في العراق - هولندا - المغرب.
- مثل في الكثير من المسلسلات التلفزيونية في العراق.

- مثّل في أفلام سينمائية عراقية وهولندية.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الفنانين الهولنديين.
- شارك في الكثير من المهرجانات المسرحية: العراق، القاهرة، هولندا، المغرب، تونس.
- طرح طريقة جديدة لإعداد المُمثّل، وهي (المُمثّل الباحث) وأشرف على أكثر من عشرة محترفات للطريقة في مهرجانات دولية في كل من: هولندا، المغرب، تونس.
- صدر له (المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد) طبعة أولى 2012، عن مكتبة عدنان للنشر والتوزيع. وطبعة ثانية منقّحة 2013.
- صدر له كتاب مشترك مع مجموعة من الباحثين عن مجلة العربي الكويتية (المسرح العربي مسيرة تتجدّد) 2011 الكويت.
- له كتابان تحت الطبع: عروض مسرحية مفخّخة . والمُمثّل الباحث وسيط الطقوس المسرحية.
- للتواصل مع الكاتب: ahmedsharghi@yahoo.com

